

وظيفة الناقد الأدبي

بيت

القديم والحديث

(دراسة في تطور مفهوم النقد البلاغي)

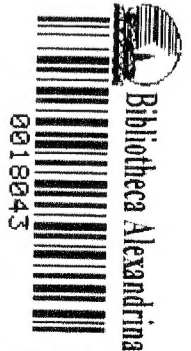
تأليف

دكتور سامي منير عامر

كلية التربية - جامعة الإسكندرية



دار المعارف



وظيفة الناقد الأدبي

بيت

القديم والحديث

(دراسة في تطور مفهوم النذور البلاغي)

مؤلف
دكتور سامي منير عامر
كلية التربية - جامعة الإسكندرية



دار المعارف

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

○ ثلاثة رحلوا عن هذا العالم الخضم ، وكان لي شرف تلقى معرفة أصول قراءة الشعر عنهم ، قراءة تحقق استيحاء « الخيال السمعي » الذي نوه به « إليوت » هؤلاء الكرام هم :

أستاذى الدكتور محمد محمد حسين - خير قارئ لشعر أحمد شوقي « دراميا » ١٩٥١
أستاذى الكبير محمد خلف الله أحمد - خير قارئ لشعر المتنبي « دراميا » ١٩٥٤
أستاذى الدكتور حسن عون - خير محلل لقوله تعالى « ويل للمطففين » ١٩٥٣

إليهم بعض أعمالهم الصالحة رحمة الله عليهم فى رخاب جناته

○ أستاذ عَلمَ « معترَل » ، أطلعنا ، وأقرأنا ، وأفهمنا نتاج الإمام « عبد القاهر الجرجاني » ذلكم هو أستاذى الدكتور « محمد طه الحاجرى » ، إليه - يحفظه الله - بعضاً من فيضه

○ أستاذى المغترب - الدكتور عبد المحسن عاطف عبد اللطيف سلام - إليه فى منفاه الاختيارى خلاصة تعليمه لى أصول تذوق اللغة من خلال دروس الترجمة سنتى ١٩٥٣ ، ١٩٥٤ طالباً « بأسرة اللغة العربية » - كلية الآداب - جامعة الاسكندرية

○ إلى أستاذى الأستاذ الدكتور محمد زكى العشماوى الذى يرقد داخل نبض كلماتى (ح . خ)

○ إلى أول عميد - لى بكلية التربية - الأستاذ الإنسان الدكتور ابراهيم وجيه محمود صاحب الفضل فى استثنائى على إنجاز هذا البحث

○ إلى صديقى المتجدد الأستاذ الدكتور عبده الراجحي ، خير مرشد جاد
صموت

(١) إلى تلاميذى بكليتى التربية . الإسكندرية ودمهور ، خاصة الابن الوفيين .
الأستاذين : عثمان جبريل وفاروق خليفة

○ إلى تلاميذى بكلية التربية - جامعة صنعاء -- أصدقائى ، فخر اليمن ،
واعترازى (دفعة ٨٣ / ١٩٨٤)

○ إلى زوجتى التى لا تنى تتحملنى وفاء ومحبة وإلى حفيدنا الأول (أحمد)
الفتان

○ إلى الأخ الدكتور أحمد على الحبيشى ... الدعوب ... المجهود .. الخالص

○ إلى كل من وثق لى ، حتى أصبحت وكيلًا لكلية التربية جامعة صنعاء خاصة
د/ محمد أحمد الحضر

○ إلى « بعض » غير الأوفياء من زملائى ... وكذلك تلاميذى ... ؟؟؟
أهدى هذه الثمرة المتواضعة علّها أن تنفع ؟

ملحوظة هامة :

بدأت "تبشير" هذا العمل

بإستراحة « الشعبية »

التابعة لجامعة أم درمان

الإسلامية سنة ١٩٨٠

الخرطوم بحرى - السودان

سامى منير

الجمعة ١٠ / ٢ / ١٩٨٤ .

الباب الأول

أساسات وظيفة الناقد
(الوظيفة التقليدية)

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

يقول حازم القرطاجي في كتابه « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » : « لابد في صناعة البلاغة من إتفاق العمر ، فهي البحر الذي لم يصل أحد إلى نهايته . . »^(١)

وصناعة البلاغة ربما كانت — ولا زالت — الميزة الكبرى التي يجدر بنا أن سنكشفها في كتابات الناقد الأدبي ، إذ هي التي تعرفنا بالأسلوب الأدبي ، ونهي لنا أن نتعرف الفروق بين ذلك الأسلوب ، ويبر غيره من أساليب الكلام العادي ، وتقدم لنا دراسة لاستخدام الألفاظ ، وبناء الجملة والعبارة ، والصور ، موضحة أثر ذلك في نجاح العمل الأدبي ، أو قصوره في أن ينقل إلى السامع أو القارئ ما أراد الأديب أن ينقله

فالعمل الفني مشحون بالكثير من تلكم الملامح السابقة التي تكشف عنها « صناعة البلاغة » ، وهي ما اتسع ميدان الدراسات النقدية بالكثير من الآراء حولها ، حتى أصبح « العبء الملقى على عاتق النقاد هو صنع جسور بين المجتمع والفنون »^(٢)

فالناقد عليه أن يشرح ما تنطوي عليه الأعمال الأدبية من طاقات إبداعية ، يعتقر القراء والسمعون ، بل والمشاهدون إلى الوقوف عليها ، حيث يرتاد خضم العمل الفني ، حاشدا شتى أجهزته ، كي يستخرج من ذلك المجهود المعقد ، شيئا حديدا ، يحدده ، وينظمه ، ويبيّن لنا معاله . لهذا فإن « إتفاق العمر »

١ . منهاج البلغاء ص ٨٧ ، ص ٧٨

The Lion the Honey comb (N. Y . Harcourt, Brace, 1955 p 206) By R P Blackmur (٢)

هو العمل يصح لا لثبات محال... من الخبرة - نعله - نى الناقد - مسحا
« بالمهارة الفنية الدقيقة » التى يستطيع معها أن يلتفت إلى الموارق الصغيرة
المتناهية فى الصغر ، حتى يتمكن بواسطة هذه الطريق من الوقوف على الشئ
المجهرى فى معظم الأعمال الفنية «^(١)

وهكذا يرى أنه لابد لتقدير العمل الفنى من معايير للقيمة ، فإلى جانب
مشاعر الناقد ، يجب عليه فحص خصائص العمل الفنى ذاته .

وهو لا يستطيع الدفاع عن تقديره للعمل الفنى ، إلا إذا استطاع أن يثبت ،
كيف تؤدى هذه الخصائص ، إلى جعل العمل جيدا ، مستهديا فى نقده بمعايير
تدعم حكمه ، وبدونها لا نستطيع نحن أن نفهم السبب فى إصداره ذلك الحكم
أو ذاك .

ولا يغيب عن بالنا ، أن هذه المعايير ، لا تكشف القيمة فى العمل الذى
ينقده فحسب ، بل تكاد - سبيا - تكشف الجودة أيضا فى أعمال أخرى
مشابهة للعمل الفنى المنقود ، ومن هنا « ينفق العمر » تدريبا على الخبرة
النقدية ، وهذا يفتقر إلى المعرفة ، التى يتحصل عليها الناقد ، من قراءاته
لأساليب النقد الآخرين ، محاولا الاستتارة بها ، فى إيجاد مذهب خاص يتميز هو
به . فى نقده لما يقع تحت يديه من نماذج الانتاج الأدبى والفنى .

فالناقد الأصيل ، هو الذى يستشف فى الأثر الفنى ملامح جديدة ، ظلت
متباعدة منفصلة ، حتى ساعة تناوله لها ، فيسبغ على بعض عناصره أضواء فنية
جديدة ، تشبع حاجتنا إلى الاحساس بالجمال ، ولن يتوافر للناقد هذا
الكشف ، إلا بالتظيم والتوجيه والقدرة على الحكم ، حتى تبرز أمام القارئ
العناصر المستترة المتوارية للعمل الفنى ، وراء شكله الظاهرى

(١) مشكلة المر ، كرها ابراهيم مر ١٨٤

فالنقاد البصير « يحتاج إلى إنعام الفكر ، وشدة البحث ، وحسن النظر ،
والتحرز من الاقدام قبل التبيين والحكم ، إلا بعد الثقة »^(١) . وهذا هو ما
يعنيه حازم بقوله : « هـى البحر » الذى يبدو أننا سنحاول جاهدين فى تلك
النداسة سبر شئ من أغواره التى « لم يصل أحد إلى نهايتها » .

ذلك أن عملية فض أسرار المعانى الجمالية ، قلما تعرف نهاية ، فإن جيلا من
النقاد يمضى ، وجيلا يقدم ، والعمل الفنى ، لا يزال موضوعا حيا يحمل من
المعانى ، ما لا سبيل إلى الإلام به .

أو بالأحرى ، شخصية عميقة ، لا زالت تحتل الكثير من التأويلات ، وربما
كان السر فى ذلك أن معنى العمل الفنى ، ليس مستوعبا بتمامه فيما يمثله ، أو ما
يترجم عنه ، لأنه من الغراء والتميز ، بحيث لا ينكشف لنا منه سوى « الوجه »
الذى يديره هو نفسه إلينا ، ساعحا لنا به ، بعد طول معاناة فى استالته ،
وملاينته ، وكأنما يريد الإرهاص بأنه أعمق ، وأبعد مثلا ، من كل ما قد نستطيع
أن ندركه منه ، إذ هو « عالم ذو أبعاد ، عالم متموج ، متداخل ، تعيش فيه ،
وتعجز عن بسط سيطرتك على جميع ما يكنه من أسرار ، لأنه كاللوج ، تهم
باحضانه ، ولكنه يفلت من بين ذراعيك »^(٢)

ولذلك ، على الناقد أن يقوم — خلال استالته ، وملاينته للعمل المنقود —
بتهيئة نفسه الناقدة . مستندا إلى علوم ، وإلى مطالعات فى القديم والحديث :
تعيه على فهم العمل الفنى فهما صحيحا ، وتذوقه تذوقا بصيرا : كما فعل
الدكتور طه حسين فى كتابه « مع المتنبي » وفى « حديث الأرباء » ، أو أن
يعين الفنان نفسه صاحب العمل المنقود ، على فهم فنه ، وحسن تقديمه ،
دافعا إياه إلى أن يتقدم فى أصول فنه والعمل على تطويره بغية خلق جيل من
الأدباء ، جديد فى تذوقه وإبداعه ، كما فعل الدكتور « محمد مندور » ، وتابعه

(١) تاريخ النقد الأدبى عند العرب — د . إحسان عباس — ط ٢ ص ٣٢٦

(٢) زمن الشعر — أدونيس ص ١٥٩ ط

في ذلك - مع إبداع خاص - ١٠١٠ الناقدان الشاعران د محمد مصطفى
بندي ، د محمد ركي العثماني

أو هو يكتب ليغير اتجاه شكل أدبي من طريق إلى طريق ، كمحاولة بعض
المتعراء النقاد ، مثل « صلاح عبد الصبور » في كتابه « حياتي في الشعر » ،
و « أدونيس » في كتابيه « زمن الشعر » و « الثابت والمتحول » .

ولهذا فإن الناقد عليه أن يتذرع بكل دريعة ممكنة ، فلا يترك أداة صالحة ، إلا
استخدمها متشبها خاصة باللغة - التي هي عماد أي إبداع أدبي ، في
تدرج حيواتها من خلال السياقات .

« فإن كان العمل بجميع الأدوات دفعة واحدة أمرا عسيرا - وإنه
لعسير - لم يكن بد من أن تنقسم العمل ، مجموعة من النقاد ، لينظر كل من
زاوية ، وليستخدم كل منهم أداة ، فتكون الحصيلة الحاصلة بأسرها ، هي
النقد الذي يتطلبه مؤلف الكتاب المنقود ، كما يتطلبه قارئ ذلك
الكتاب »^(١) ، مثلما فعل كل من الدكتور شكري عياد والدكتور إحسان عباس
والدكتور جابر عصفور بكتاب « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » لحازم
القرطاجني .

فإن سأل كل منهم جانبا نقديا متميرا للكتاب المذكور ، مما يجعل الاحاطة بما
جاء في هذا العمل الفني الهام ، أمرا ممتعا ، لكل من يريد التعمق في معايشة
الكتب الأم من كتب التراث^(٢)

فالنقد - وفق أنسب الآراء المعاصرة فيه - نشاط ذهني يتحرك صراحة أو

(١) في فلسفه النقد - د . ركي نجيب محمود ص ١٢٠ ط ١ دار الشروق سنة ١٩٧٩
(٢) سأل شكري عياد هذا الكتاب في رسالته للدكتوراه « كتاب الشعر لأرسطو طاليس وأثره في البلاغة
العربية » وناول إحسان عباس نفس الكتاب في كتابه « تاريخ النقد الأدبي عند العرب » وناول جابر
عصفور في كتابه « مفهوم الشعر »

صما مطلقا من تصور مجرد لمهمة الأدب ووظيفته ، من خلال تحليل العمل الأدبى ، وتفسيره وتقويمه : ولهذا لابد أن تتعدد وجهات النظر النقدية نتيجة اختلاف تصورات النقاد ، فهذه ، التصورات تحكم أسلوب الناقد نفسه فى ممارسته العملية النقدية داخل العمل الأدبى ، وهو ما يمكن أن نسميه ، نظرة هذا الناقد إلى الكون .

فكما أن لكل أديب مَعْلَمَ نَظَرَةٍ إلى الكون ، فإن لكل ناقد معلم نظرة إلى الكون أيضا ، فالتنقد نشاط فكري يعبر عن موقف حضارى ، أو رؤية متكاملة للحياة والوجود^(١) .

ثم هو يخلق تياراً من الأفكار والرؤى الجديدة ، بإقامة حوار مع الثقافات الأخرى .

وهذا بدوره يساعد على التجريب والمغامرة ، وفتح آفاق جديدة قد يتطرق إليها الإبداع الأدبى ، وهذه الآفاق الجديدة - كما يخيل إلى - هى ما حدث « بحازم » أن يقول عن صناعة البلاغة ، « إنها البحر الذى لم يصل أحد إلى نهايته » ، ملمحا إلى وظيفة الناقد المتجددة التى يجب أن تقوم دوما بإعادة تقويم وتغيير لسلم القيم الأدبية التى سادت فى لحظة تاريخية معينة ، وبهذا لا يبقى الناقد فى حالة جمود ، لأنه لا يستطيع أن يكون صامتا .. « فهو الآن صوت القارئ .. وهو الآن كاتب خلاق .. وهو الآن يداخل حومة الجدل حيث الآراء يجرى نقاذفها جيئة وذهابا »^(٢) ولكنه فى جميع هذه المواقف لابد - وظيفتنا - من أن يكون ذا موقع ممتاز مسموع الصوت ممارسا شيئا من التأثير البنّافوق الممكن على روح عصره .

من هذا المنطلق نمضى مع أبرز من تلمسنا فيهم معالم للنقد الأدبى والذين قد

(١) انظر مجلة « فصول » مجلة النقد الأدبى : المجلد الأول - العدد الثانى سنة ١٩٨١ ص ٢٠٨ والعدد

الثالث إبريل سنة ١٩٨١ ص ٢٤٢

(٢) انظر « مقالات فى النقد الأدبى » - د . إبراهيم حمادة ص ٣٤ - دار المعارف سلسلة مكتبة

الدراسات الأدبية رقم ٨٩ القاهرة سنة ١٩٨٢

أهتموا في الماضي والحاضر بـ " دور خاص لوظيفة الناقد الأدبي في فترات حصارية معينة متعاقبة ، تباينت هذه الفترات أم تقاربت ، حتى تستطيع استكشاف الملامح المميزة لوظيفة الناقد الأدبي بين القديم والحديث ، مع رصد العناصر المشتركة بين تلكم الوظائف في قدمها وجدتها ، وتبيان نقاط الاختلاف بحكم تجدد المكونات الثقافية والحضارية ، حتى نصل في النهاية إلى تصور أشبه ما يكون بالشمولية ، يمكن أن يضع أمامنا سمات متميزات لوظيفة الناقد الأدبي ، رغم تفاوت الأشخاص ، وتباين مكوناتهم الحضارية .

دكتور/ همامي منير

الخرطوم في ديسمبر سنة ١٩٨٠

الباب الأول

أساسات وظيفة الناقد

أولا - وظيفة الناقد عند أفلاطون وأرسطو :

تعد مجاورة « إيون » بمن أهم مؤلفات أفلاطون في النقد الأدبي ، تكلم فيها عن إلهام الشعراء ، وطبيعة الشعر لذلك يقول الناقد «- تيلور » : إن فكرتها الجوهرية تتلخص في الإجابة عن هذا السؤال :

- هل يبلغ الشعراء والمنشدون والممثلون النجاح عن طريق مهارتهم أو تخصص علمي ، أم أنهم ينجحون بسبب عبقرية أو إلهام غير واع ؟ على أن ما يلفت نظرنا في مجال - وظيفة الناقد - هو ما تناوله أفلاطون عن طبيعة عمل المنشد الذي كان يروى الشعر ويعلق عليه . « فايون » نفسه يعترف بأن مهمته حفظ شعر « هوميروس » والتحدث عنه ، ويفخر بقدرته على شرحه شرحا وافيا ، ويقرر أن هذا الشرح جزء من عمله ، بل إنه أصعب جزء فيه ، وهذه الشروح كانت تفسيرا للمعاني الخفية أو الرمزية من الشعر أو مدحا وتمجيذا للشعر .

يقول أفلاطون : « كم حسدتكم أنتم معشر المنشدين على فنكم لأنه يتطلب منكم دائما أن تزينوا أنفسكم ، ويحتم عليكم أن تدرسوا طائفة من خيرة الشعراء بخاصة هوميروس أفضلهم وأوفرهم إلهاما ، ولا يفرض عليكم فنكم أن تحفظوا أشعاره فحسب ، بل يفرض عليكم أن تفهموا أفكاره أيضا ، .. ذلك أنه لا يمكن لامرئ أن يصبح منشدا إذا لم يفهم كلام الشاعر^(١) ، إذ يجب عليه

(١) انظر كتاب The Greek and Roman Critics By G. M. A. Grube Page 63. University Paperbacks, 1968.

أن يفسر للسامعين أفكاره ، وهو لا يستطيع أداء تلك المهمة على أكمل وجه إلا إذا فهم شعر الشاعر حق الفهم ... » مما سبق نرى أن المنشد كان يقوم بما يقوم به الناقد الحديث من نقد وتحليل للشعر مع فارق بسيط هو أن الناقد في عصرنا يستطيع تفسير كافة فنون الشعر ، أما المنشد (أو الناقد تجوزاً) كما يرى أفلاطون فقد كان يتخصص في ديوان شاعر بالذات كما يتخصص نقاد اليوم في عصر من العصور أو موضوع من الموضوعات^(١) . فإذا انتقلنا إلى أرسطو - وهو تلميذ أفلاطون - تكشف لنا أن كل أنواع الفنون عنده - وعند أفلاطون من قبله - ضروب من المحاكاة . والمحاكاة عند أرسطو غريزية في الإنسان منذ طفولته ويميزه عن الحيوانات الأخرى أنه من بينها أكثرها تقليداً وأنه بهذه الغريزة يتلقى معارفه الأولى فالمحاكاة إذن طبيعية فينا وهو يجعل هذه المحاكاة شغل الناقد إذ يستطيع من خلالها أن يتبين ما يسود العمل الفني من نظام وانسجام وتناسق وتكامل لأن أرسطو يقارن وحدة العمل الفني بالخلق الحي ، فالعمل له وحدة يصير أرسطو على ضرورة وجودها وأرسطو هنا هو غين الناقد البصيرة . وهذه الوحدة معقدة حية تتضمن تفاعلاً داخلياً لأجزاء العمل في حركة مؤثرة فعالة^(٢) . بمعنى آخر يرى أرسطو - من خلال تحديده لوحدة العمل الفني أن على الناقد أن يكتب من خلال تفاصيل العمل المتباينة ما يجعل ذلك العمل فريداً بين سائر الأعمال الفنية الأخرى بحيث يمكنه أن يتشعر من تفصيلات هذا العمل ما يخلع عليه بين سائر أخوانه ذلك التفرد الذي لا يشاركه فيه شريك آخر^(٣) . هنا يجدر بنا التوقف قليلاً لتبيين ما يمكن أن يكون قد اتفق عليه فيلسوفا النقد أفلاطون وأرسطو بعد ما سبق من عرض موجز يلهم إلى وظيفة الناقد عند كل منهما ألا وهي : الاعتراف

(١) انظر : النقد الأدبي عند اليونان : د . محمد صقر خفاجة ، ص ٩٤ ، دار النهضة العربية ، ١٩٦٢ - القاهرة

(٢) انظر : مجلة (المجلة) القاهرية العدد ١٠٢ يونيو ١٩٦٥ ، السنة التاسعة ، ص ١٠٣

(٣) انظر كتاب « قشور ولباب » ، د . زكي محيى محمود ، ص ١٣ - ص ٧٤ - دار الشروق . القاهرة : ١٩٨١ .

ضرورة وجود عناصر أربعة يستهدى بها الناقد في امتلاكه لخاصية نقد أى عمل
فنى ؛ هذه العناصر يمكن إجمالها فى :

١ — الفنان ٢ — مشروعه ٣ — المادة التى يشكل منها
عمله ٤ — الشكل الذى يعطيه الفنان لعمله خلالها .

هذه العناصر الأربعة لم تأت من فراغ ، وإنما هى نتيجة فحص طويل ، ودراسة
مقارنة لنماذج من الشعر اليونانى — خاصة المسرحى — قام بها نفر من الشعراء
يتميزون بحاسة تدوقية نقدية ، مما يجعل من الممكن لنا أن نتخذ من مسرحية
« الضفادع » لأريستوفان — وهو أحد الشعراء النقاد على سبيل المثال ، نموذجا
لتلمس بعض الملامح — تطبيقيا — لوظيفة الناقد التى لا تبعد كثيرا عما استنبطه
الفيلسوفان النقديان أفلاطون وأرسطو .

ثانيا — النقد التطبيقى المقارن : (أريستوفان والضفادع) :

أما لماذا اخترنا هذه المسرحية ، ولم نختار — كما تعودنا — مسرحية « أوديب
ملكاً » لسفوكل ، فجوابنا هو أن « أوديب ملكاً » يعدها كثير من النقاد نموذجا
لكتابة التراجيديات اليونانية ، أما الضفادع فهى نموذج لتبيان أساليب ووظيفة
الناقد فى موازنته بين شاعرين خلال معالجة درامية تجعل المتأمل فيها يستخلص
من بين نسيجها العناصر المختلفة لأدوات الناقد فى تناوله بالنقد المقارن نتاجا
شعريا ، لشاعرين مختلفى الأسلوب شكلا ومضمونا .

المحتوى النقدى للضفادع :

خصص أريستوفان الجزء الأكبر من ملهاته « الضفادع » لدراسة الشعر
التمثيلى فى عصره ، فما أن يصل « ديونيزوس » إلى العالم الآخر حتى نسمع

حادم هـد . هـد تمدح مطلق « يوربيدس » القوى ومحججه انبائه . ويسير إلى
تمسكه بوزن الشعر بيتا بيتا وكلمة كلمة وقياس الأبيات قياسا دقيقا بوضعها
في الموازين والقوالب المربعة . ثم يرى « أيسخيلوس » عاصبا تأثرا على هذه
الفكرة التي نخط من قدر المأساة ومع ذلك بدأ المباراة ويعيب يوربيديس
على زميله الطريقة التي كان يستعمل بها مسرحيته ، حيث أن الحملة التي نركها
إيسخولوس أفستت الفكرة رعية منه في خلق جو رهيب غامض يقول .

« أوربيديس . هو يريد أن يبدأ كلامه بصمت رهيب كما يفعل في المشاهد
الأولى من مسرحياته الخيفة ، التي توقف الشعر وتجمد الدم في العروق

ويقول نفس الشاعر منتقدا زميله :

« . . . سأريكم ان كل فنه قائم على « البوزات » ، لايهام الناس ، سأريكم
كيف خدع الجمهور الساذج كان يدجل عليهم بإظهار شخصيات صامتة على
المسرح مثل « أخيل » أو « نيبوا » لا تنطق بشئ ولا تكشف عن نفسها ،
ولكن تقف كالتماثيل أو التصاوير فيهر الناس بهذا الغموض » .

ثم ينتقد لغة أيسخيلوس التي يخشوها بالفاظ ضخمة وكلمات غريبة لا يعرفها
المزجون ١٤ دفع يوربيديس إلى تخليص المأساة من كل نادر غريب رنان وتجنب
الغموض والايهام يقول يوربيديس : (أنا ورثت الدراما رأسا منك متفوخة
ومضطربة عليها أطنان من الألفاظ الغنية الثقيلة ، من شدة انتفاخها لا يفهمها
الناس فاشتغلت فوراً لاصلاحها وأخذت أفشها وأفشها ، استعملت بكل علاج
للتخسيس والتكشيش والقمط . . . استعملت البنجر والشبة ، الجمل البسيطة

(١) حاول د نوبس عوض أن يشرح في ألفاظ المترجمة لهذه المسرحية ما هو باللغة العامية يعبر عن لغة
العامه هم جمهور المسرح أيام اليونان وقد نشر بعض هذه المسرحية لأول مرة . كما يقدم هـد عام ١٩٦٤
كفى مسرح في مسرح الخشب بالقاهرة

والحركة الخفيفة وعصير الكنب الساخن والفكر الهادئ البارد ثم غزيناها بالتمثيل المنفرد والغناء « الصولو » .

كذلك جعل « يورويديس » أول شخصية تشرح — بمجرد ظهورها — الفكرة الجوهرية للمسرحية ولم يسمح للممثل أن يقف خاملا بلا حراك بل أشرك الجميع في الحوار .

يقول أريستوفان على لسان يورويديس في الضفادع :

« . . . أنا لم أهلوس جزافا ولم أخلط ، ولم أعمد إلى التعمية . فأول شخصية تظهر عندي على المسرح كانت دائما تشير إلى أصل الرواية وفصلها . . ثم عندي لا أسمح بالبطالة وخمول المتفرجين . كل شخصياتي كانت تعمل وتنشط ، كلهم كانوا يتكلمون على المسرح ، الرجال والعبيد والنساء والملوك والبنات الصغار والعجائز . »

كما علم يورويديس الأثينيين كيف يقيسون الشعر وكيف يخضعونه لقواعد دقيقة ، وكيف يقبلون كل شيء على كافة الوجوه ، وحجب إليهم البحث والتحليل . يقول يورويديس في نفس المسرحية :

« . . . ثم اني علمت كل البلد أن تتكلم بحرية . . وأعطيتهم قوانين ومقاييس يحكمون بها على الشعر ، أسأهم ، علمتهم أن يروا ، ويفكروا ، ويفهموا ، ويتكثروا لبلوغ أغراضهم ، وعلمتهم أن يعشقوا وأن يسيئوا الظن بكل شيء وأن يشكوا في كل شيء . »

هذا ما أسديت لبلدي
نور العقل وصوت الحق
ومعان دارت في خلدي
لتسوي المنطق بالمنطق

فنى ليس بفن محض
بل فن بالفكر اختلطا
فن لا ينفع فى الأرض
غيبى لا يصلح غلطا
أخذوا عنى نهج الحكمة
وتأمل كل الأغوار
عرفوا كيف تساس الأمة
عرفوا كيف تدار الدار

ويقول ددinizوس فى نفس المسرحية مؤمنا على ما قاله له أوريديس :

أقسم بالآلهة جميعا
مهما كان الحق مريعا
حقا ما قال أوريد
وعلى القول زيوس شهيد
رجل علم كل أثينى
كفرا بالدنيا والدين
ما أن يدخل باب الدار
إلا ويحيل الابصار

.....
قبل مجيئك يا أوريد
كنا غفلا مثل عيد
كل أثينى لزم الدار
سمحا ورعا كالأحبار
مثل الغفلة والتصديق
.....

لا يجرى مجرى الشكاك
مرح لاه كالانعام
فى المرعى كالبلبل تمام

فيرد أيسخيلوس على هذه الاتهامات قائلا : « يتحتم على شاعر المأساة أن يتكرر عبارات سامية ، تناسب الأفكار النبيلة والحكم الرائعة التى تتضمنها » . وهذا هو نفس ما نادى به أرسطو بعد ذلك فى كتابه « فن الشعر » عندما قال : « إن المأساة محاكاة فعل نبيل تام بلغة ملائمة ، ثم يفتخر أيسخيلوس بأنه مهلأ المأساة بالحرب والجنود والبواسل والشباب القوي الذين يعيشون بين الحرائق والرماح والقبعات والخوذات ، لأنه كان يعتقد أن وظيفة الشاعر هى مهاجمة الموضوعات الهامة النافعة ، ويدلل على ذلك بأن « من أقدم البصير كل الشعراء العظماء كانت لهم فائدة علمية ، أولا أورفيوس علمنا أن ننجى عن القتل الحرام ، وجاءنا بالوحي العظيم . وبعده موسايوس الحكيم ، بالحكمة شفى الأمراض وعلم قراءة الفأل . وعلمنا هسيود الفصول المناسبة للحرث والبذر والحصاد . كذلك الغار الذى يتلأأ على رأس هوميروس الالهى جاء من تعاليمه الاخلاقية فهو علم الناس أن يهبوا وأن يزحفوا زحف الجنود وأن يلبسوا السلاح .

ويتضح من ذلك أن خالق المأساة كان يرى « أن واجب الشاعر أن يعلم . فكما أن الطفل يتعلم من كل المحيطين به كذلك يتعلم الكبار من الشعراء » . يجب ألا ينطق الشاعر إلا بالرأى الرشيد » . بينما يرى يورويديس أن الناس تعجب بالشاعر « إذا كان فنه صادقا ورأيه سديدا ، وإذا خدم الأمة بترقيته الناس على نحو ما » .

وفى معرض الحديث عن أشخاص مسرحيات كل من أيسخيلوس ويورويديس ، ترى أريستوفان يأتى على لسان الشاعرين بوصف للشخص المسرحية لدى كل منهما فى صورة جدية وساخرة .

يقول يوروبيديس « ثم انظروا أيضا إلى تلاميذى وإلى تلاميذه ، قارنوا بينهم ، من تلاميذه ؟ فورمسيوس ومبجانينوس الأبله القشيل ، كل واحد منهم كان يجلجل بالنفير والرخ والشارب الكبير ، والنظرة النارية ، ويربط الناس فى الشجر ويفشخهم نصفين . وكل واحد منهم يلوح علينا بالشومة الكبيرة ، أما تلاميذى أنا ياسادة فهم كلينوفونى وثيرامين الذى لا يبارى . قارنوا واحكموا » .

وبينا يصور أيسخيلوس أبطال مسرحياته بأنهم « عمالقة الواحد طوله متران ، أقوياء البنية ، نسب عظيم وتربية عظيمة ، لا يهربون من الدفاع عن الوطن . . كانت حياتهم كلها فى السيف والقنا ، فى الرمح والتربل والدرع والخوذة ذات الرياش ترزرف لامعة . والجلد فوق القلب مبيع طيات » .

ويسخر أيسخيلوس من شخصيات مسرحيات يوروبيديس قائلا :

« صاحبنا أتى من الخطايا
الفسق والإلحاد والبنايا
أغرم بالنساء الهاشقات
فمسلأ المسرح بالزناة
واحدة تزوجت شقيقها
أو يقست فانتحرت من ضيقها
أو حملت فاعتكفت فى الدير
فأنجبت ابن زنا فى السر .
صاحبنا قد ملأ المدينة
بفتية حالتهم حزينة
كوييتيون يحسنون غمزا
تعلموا شقشقة ولزا »

لا يجري مجرى الشكاك
مرح لاه كالانعام
في المرعى كالبلبل تمام

فيرد أيسخيلوس على هذه الاتهامات قائلا : « يتحتم على شاعر المأساة أن يتكرر عبارات سامية، تناسب الأفكار النبيلة والحكم الرائعة التي تتضمنها ». وهذا هو نفس ما نادى به أرسطو بعد ذلك في كتابه « فن الشعر » عندما قال : « إن المأساة محاكاة فعل ليل تام بلغة ملائمة ، ثم يفتخر أيسخيلوس بأنه هلا المأساة بالحرب والجنود البواسل والشباب القوي الذين يعيشون بين الحرافة والرماح والقبعات والخوذات ، لأنه كان يعتقد أن وظيفة الشاعر هي مهاجمة الموضوعات الهامة النافعة ، ويدلل على ذلك بأن « من أقدم التصوير كل الشعراء العظماء كانت لهم فائدة علمية ، أولا أورفيوس علمنا أن نهلع عن القتل الحرام ، وجاءنا بالوحي العظيم . وبعده موسايوس الحكيم ، بالحكمة شفى الأمراض وعلم قراءة الفأل . وعلمنا هسيود الفصول المناسبة للحرث والبذر والحصاد . كذلك الغار الذي يتلأأ على رأس هوميروس الالهي جاء من تعاليمه الاخلاقية فهو علم الناس أن يهبوا وأن يزحفوا زحف الجنود وأن يلبسوا السلاح .

ويتضح من ذلك أن مخالف المأساة كان يرى « أن واجب الشاعر أن يعلم . فكما أن الطفل يتعلم من كل المحيطين به كذلك يتعلم الكبار من الشعراء . يجب ألا ينظف الشاعر إلا بالرأى الرشيد » . بينما يرى يورويديس أن الناصر تعجب بالشاعر « إذا كان فنه صادقا ورأيه سديدا ، وإذا خدم الأمة بترقيته الناس على نحو ما » .

وفي معرض الحديث عن أشخاص مسرحيات كل من أيسخيلوس ويورويديس ، نرى أريستوفان يأتي على لسان الشاعرين بوصف للشخص المسرحية لدى كل منهما في صورة جدية وساخرة .

يقول يورويديس « ثم انظروا أيضا إلى تلاميذى وإلى تلاميذه ، قارنوا بينهم ، من تلاميذه ؟ فورمسيوس وميجانينوس الأبله الفشيل ، كل واحد منهم كان يجلجل بالنفير والرمح والشارب الكبير ، والنظرة النارية ، ويربط الناس فى الشجر ويفشخهم نصفين . وكل واحد منهم يلوح علينا بالشومة الكبيرة ، أما تلاميذى أنا بمساعدة فهم كلينوفون وثيرامين الذى لا يبارى . قارنوا واحكموا » .

وبينا يصور أيسخيلوس أبطال مسرحياته بأنهم « عمالقة الواحد طوله متران ، أقوىاء البنية ، نسب عظيم وتربية عظيمة ، لا يهربون من الدفاع عن الوطن . . كانت حياتهم كلها فى السيف والقنا ، فى الرمح والتراك والدرع والخوذة ذات الرياش ترفرف لامة . والجلد فوق القلب سبع طيات » .

ويسخر أيسخيلوس من شخصيات مسرحيات يورويديس قائلا :

« صاحبنا أقى من الخطايا
الفسق والإلحاد والبنايا
أغرم بالنساء العاشقات
فملا المسرح بالزناة
واحدة تزوجت شقيقها
أو يئست فانتحرت من ضيقها
أو حملت فاعتكفت فى الدبر
فأنجبت ابن زنا فى السر .
صاحبنا قد ملأ المدينة
بفتية حالتهم حزينة
كويتبون يحسنون غمزا
تعلموا شقشقة ولما »

والمقصود من قول « أريستوفان » صاحبنا قد ملأ المدينة . . حتى قوله « تعلموا شقشقة ذلما هو السخرية من شخصيات يورويديس التي تمتاز بسيطرة تعاليم السوفسطائيين على ألوان مناقشتها ، لأن خالقها » وهو يورويديس « سوفسطائي النزعة بل ان أريستوفان يضرب مثلا حواريا رائعا يكشف فيه عن غرام يورويديس بالجدل السوفسطائي الذي ينم — في عرف أريستوفان — عن جهل هذه الجماعة وذلك حين يناقش يورويديس غريمه أسخيلوس في افتتاحيات مسرحياته :

أسخيلوس : ها هنا أصلى وقد عدت مسترجعا وطني .
يورويديس : أرى أن أسخيلوس النبيل يكرر كلامه
ديونيزوس : كيف يكرر كلامه ؟
يورويديس : لاحظ الصياغة ، تعرف أنه يكرر كلامه ، وهو يقول : عدت
مسترجعا ، فهو أولا عاد إلى وطنه ثم استرجعه و « عاد » و
« رجع » شئ واحد .

ولعلنا نلمح تجنى أريستوفان على يورويديس في تلك المحاوراة السابقة ذلك أنه وضع على لسانه قوله « عاد » إلى وطنه ثم « استرجعه » ، و « عاد » و « رجع » شئ واحد . وكلنا يعلم أن كلمة « استرجع » لا تساوى في معناها كلمة « رجع » إذ أن الأولى تفيد « طلب الرجوع » والثانية تفيد « الرجوع » وفرق كبير بين المعنيين ولكن أريستوفان يريد أن يدلل ولو بالمغالطة اللغوية على جهل السوفسطائيين من خلال عرضه لشخصية يورويديس ، وهو جهل متعمد البتة من أريستوفان كما رأينا .

ويأخذ أريستوفان — في عرضه للمحاوراة النقدية بين الشاعرين — على يورويديس تفكك نسيجه الشعري أو ما نسميه نحن في النقد الحديث تفكك الوحدة العضوية في العمل الفني منهما إياه بأنه « يسطو على أى موقع من أعاني

السكر في ملبيتوس إلى مزامير كاريا إلى عديد الندابات إلى أغاني الرقص .

ولمحاولة إثبات هذا العيب في قصائد يورويديس تجرى محاولة بين أيسخيلوس ويورويديس يستعرض فيها يورويديس مقتطفات من قصائده في مسرحياته المختلفة ، في حين يترصد له أيسخيلوس بشطرة بيت هي « وصب الخل في الزيت » — وقد انتقاه المترجم أحسن انتقاء من الشعر العباسي — ليفسد بها جميع قصائد يورويديس .

وواضح أن الخل والزيت لا يذوب أحدهما في الآخر بل يظل كل منهما منفصلا عن أخيه مهما حاولنا إذابة كل منهما في الآخر ، بل يظلان أيضا مختلفي الألوان فالخل تظهر قطراته سوداء تميل إلى الحمرة الداكنة والزيت يظل لونه أصفر .

ويتميل إلى أن المترجم أراد أن يصل إلى روح النقد الأريستوفاني الساخر باختياره للخل والزيت المتنافرين في كل شيء كما تتنافر أشعار يورويديس بهذا الخليط من الحشو الشعري الذي يللمه في قصائده .

هكذا يتبين لنا أن وظيفة الناقد عند أريستوفان تنجلي في بناء أحكامه على أسس جمالية ، وعليه أن يتبع في نقده نهجا علميا سليما ، فيدرس النص الأدبي دراسة مفصلة ويحلله تحليلا دقيقا واضعا نصب عينيه ظروف الأديب وحياته ، وأثر ذلك على عمله الأدبي من حيث بنية هذا العمل وتركيبته المعتمدتين على صياغة الأثر الأدبي لفظا وتصويرا مجازيا مما — في رأى الكثيرين — لم يكن نقدنا العربى — عند عُمْدِهِ — عنه يبعد رغم تفاوت النظرة في تناول فاستفاد طاقات اللغة في دقة الاختيار للعبارة ، واحكام الصياغة لاستكشاف ما يكمن في العمل المنقود من إيجاء فنى هما — إلى حد بعيد — المعول الأساسى المشترك لوظيفة النقاد قديما ومحدثين .

ثالثاً — النقد العربى القديم ووظيفة الناقد :

من المعلوم أن نقدنا العربى القديم لم يعرف النظرة الكلية الشاملة ، بل ظل فى أغلبه نظرات جزئية منشورة فى ثنايا كتبه ، ذلك أن هذا النقد نشأ فى ظل الدراسات اللغوية — بادرى دى بدء — وقد اهتم اللغويون آنذاك بوضع قوانين يغلب عليها الطابع المنطقى — متأثرين فى ذلك بأرسطو — متبعين الصواب والخطأ .

وكانت مادة دراستهم القرآن والشعر الجاهلى ، ويتأثر هذه النزعة التقنية عند اللغويين ، فإن وظيفة جل نقاد العرب القدامى كانت تعقب مظاهر الخطأ فى الشعر فى معانى الألفاظ وسلامة العبارة وصحة المجاز ، ومطابقة الحقيقة الشعرية لواقع الحياة ، فمال معظمهم إلى نزعة أقرب ما تكون إلى التعليمية ، قاصدين إلى بيان ما ينبغى للشاعر أن يحرص على تحقيقه فى بناء^(١) الشعر وما ينبغى عليه أن يتجنبه^(٢) .

إلا أن رجلين — فى رأى — برز عندهما أكثر من غيرهما بين نقاد العرب ، تأثير الخط التنظيرى الأرسطى مع التطبيق العملى الأريستوفانى فى رسمهما خطأ واضحاً — نسيباً — لوظيفة الناقد الأدبى عند العرب ، أولهما : عبد القاهر الجرجانى ، وثانيهما حازم القرطاجنى . ذلك أن كلا منهما قد سبقته جهود نقدية عربية متمرسة ذكية — لكنها متفرقة لتبيان وظيفة الناقد ، يحسن أن نعرض لها

(١) فكرة أن الأدب بناء نجهدها فى نص لابن سلام فى كتاب طبقات فحول الشعراء حين يقول : « الشعر يحتاج إلى البناء » وفى نص لابن قتيبة فى كتابه الشعر والشعراء حين يقول : « المديح بناء والمهجاء بناء » انظر « نصوص من النقد العربى » ، د. محمود الربيعى ، ص ٤١ — دار المعارف — القاهرة ، ١٩٧٨ .

(٢) انظر : مجلة « فصول » — المجلد الأول — العدد الثالث ، إبريل ١٩٨١ ، ص ١٤ ، ٢٤ المهمة العامة للكتاب .

منتقنين أبرزها بصوحا وخبرة وتأثيرا في الرجلين ، مما أسهم في تنمية التطبيق مع التنظير أو ما يمكن أن نسميه التدقيق ثم التقنين لدى عبد القاهر في نظرية النظم (٤٧١ هـ) وحازم (٦٨٤ هـ) في مفهوم التخيل وأنواعه . فالأول خلاصة متفتحة أصيلة لما سبقه من تلکم الجهود المنتقاه في النقد الأدبی عند العرب في المشرق ، والآخر مثال عبد القاهر - ولكن بصورة أخرى - في المغرب^(١) .

ولم تكن هذه الجهود في تفهم التركيبة البلاغية للعبارة الشعرية من جانب نقاد العرب ، بعيدة عن تأثير النقد اليوناني خاصة عند من ذكرتهم في بداية بحثي هذا « أرسطو/أريستوفان »^(٢) .

وما عمود الشعر الذي أجهد نقاد العرب أنفسهم في وضع أسسه - إلا أثر من أرسطو وتركيزه الكلام حول المجاز^(٣) .

ناهيك عن الموازنة بين شاعرين أحدهما يمثل مذهبا قديما والآخر جديدا كموازنة الآمدي - على سبيل المثال - فهي شبيهة في بعض مقارناتها الأسلوبية بالموازنة التي أجراها أريستوفان بين أيسخيلوس وبيروبيديس في مسرحية « الضفادع » .

والسراقات في حد ذاتها يخالطها - إلى حد بعيد - أثر من آثار النقد

(١) انظر مجلة « الفيصل » السعودية ، العدد (٣٦) ، إبريل - مايو ١٩٨٠ مقال تحت عنوان « النقد الأدبي والبلاغة - أيها الأصل وأيها الفرع ٢ » بقلم د . عبد العزيز فلقيلة ، ص ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢ .

(٢) انظر : بلاغة أرسطو بين العرب واليونان - د . ابراهيم سلامة ، ص . وانظر : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، د . إحسان عيسى ، ص ١٧ . وانظر : كتاب أرسطو طالس في فن الشعر وأثره في البلاغة العربية ، د . شكري عياد ، ص ٢٤٧ إلى ص ٢٧٧ .

(٣) كتاب الشعر لأرسطو ترجمة د . عبد الرحمن بدوي ، ص ٥٨ - ص ٦٤ وانظر . « مناهج تجديد » - امين الخولي ، ص ١٥٤ ، ١٥٥ - دار المعرفة القاهرة - ١٩٦١

اليوناني أيضا بل ان المتفحص للمقارنة التي يجربها أريستوفان بين شعر أيسخيلوس وبيروبيديس ، وقوالب هذا وقوالب ذاك ، وما أخذ هذا عن ذاك أو عن غيره ومحاسن وغيوب كل منهما في بنائه الشعري ، كل ذلك فيه كثير من التأثير اليوناني ، طالما أن ختام هذه الحركة التذوقية المقارنة في النقد اليوناني كان — على حد علمنا — كتاب الشعر لأرسطو والذي أخذ عنه معظم النقاد بطرف أو بآخر في القيام بوظيفتهم ، معالجين للقضايا النقدية التي أثرت حول نصوص فحول شعراء العرب .

وكتاب الموازنة للأمدى يعد — في عرف كثيرين ممن تناولوه من باحثينا الأجلاء وثبة في تاريخ النقد العربي لأنه ارتفع عن سذاجة النقد القائم على المفاضلة بوحى من الطبيعة وحدها دون تعليل واضح فكان موازنة مدروسة مؤيدة بالتفصيلات التي تلم بالمعاني والألفاظ والموضوعات الشعرية بفروعها المختلفة ، وكان تعبيرا عن المعاناة التي لا تعرف الكلل في استقصاء موضوع الدراسة من جميع أطرافه^(١) والآمدى وإن كان يلتزم في نظريته النقدية « عمود الذوق » كما كان على الشاعر أن يلتزم عمود الشعر — يضع مؤشرات ، تكاد في نظري أن تكون معاصرة^(٢) — لوظيفة الناقد الأدبي نجملها فيما يأتي :

- ١ — سلوك سبيل القراءة الدقيقة والفحص الشديد .
- ٢ — الاحتكام إلى الذوق الفردي حيناً وإلى الثقافة حيناً آخر .
- ٣ — الاحتفال بكل ما كتب عن الموضوع الذي ينتقده .
- ٤ — مناقشة مؤلفات الذين سبقوه مناقشة الوائى برأيه وذكاؤه وانصافه^(٣) .

(١) انظر الموازنة ، ج ١ — ص ٢٨٨ — ٢٨٩ .

(٢) انظر: « في فلسفة النقد » ، د . زكى نجيب محمود ، ص ٢٨ إلى ص ٤٠ — دار الشروق . عام

١٩٧٩ . وانظر: « قشور ولباب » ، د . زكى نجيب محمود ، ص ٩٩ ، دار الشروق ، ١٩٨١ .

(٣) انظر الموازنة ، ج ١ ، ص ٦ ، ٧ .

- ٥ — الدرية والتجربة الدائمة وطول الملابس للنصوص الشعرية بأنواعها^(١) .
٦ — أن يؤدي كل ما سبق الناقد إلى خبرة بالثقافة اللغوية^(٢) تؤدي بالناقد إلى سبر أغوار استواء النظم .

يقول الآمدي : . . . » وإن طالبت بالعلل والأسباب التي أوجبت التفضيل فقد أخبرتك فيما تقدم بما أحاط به علمي من نعت مذهبيهما وذكر مساويهما في سرقه المعاني من الناس وانتحالها وغلطهما في المعاني والألفاظ وإساءة من أساء منهما في الطباق والتجنيس والاستعارة ورداءة النظم واضطراب الوزن . . .

وأنص على الجيد وأفضله ، وعلى الردي وأرذله ، وأذكر من علل الجميع ما ينتهي إليه التخليص . . . ويبقى مالا يمكن إخراجه إلى البيان ولا إظهاره إلى الاحتجاج وهو علة ما لا يعرف إلا بالدرية ودائم التجربة وطول الملابس . . . بعد أن يكون هناك طبع فيه تقبل لتلك الصناعة وامتزاج بها . . .

وأكلك بعد ذلك إلى اختيارك . . . فينبغي أن تنعم النظر فيما يرد عليك ، ولن ينتفع بالنظر إلا من يخش أن يتأمل ، ومن إذا تأمل علم ، ومن إذا علم أنصف . . .

فلم يتوقف عن الحكم له على ما سواه حتى يرجع إلى من هو أعلم منه بألفاظه ، واستواء نظمهم ، وصحة سبكهم ، ووضع الكلام منه في مواضعه وكثرة مائه ورونقه ، إذ كان الشعر لا يحكم له بالجودة إلا بأن تجتمع هذه الخلال فيه .

(١) انظر الموارنة ، ج ١ ، ص ٣٨٨ ، ص ٣٨٩ .

(٢) من كتاب أرسطو طاليس في الشعر وتأثيره في البلاغة العربية — د . شكري عباد ، ص ٢٢٩ ، وكتاب النقد المنهجي عند العرب — د . محمد مندور ، ص ١٤٤ .

. . من الواجب أن يسلم لأهل كل صناعة صناعته ، ولا يخاصمهم فيها .
ولا ينازعهم إلا من كان مثلهم نظيرا في الخبرة وطول الدربة ، والملاسة . . . فإن قلت : إنه قد انتهى بك التأمل إلى علم ما علموه — لم يقبل ذلك منك حتى تذكر العلل والأسباب ، فإن لم تقدر على تلخيص العبارة عن ذلك فأمسك حتى تعلم شواهد من فهمك ، ودلائله من اختياراتك وتميزك بين الجيد والردى^(١)
هكذا تبين وظيفة الناقد عند الآمدى كمهارة عملية عمادها الاستعدادات الفطرية للناقد وتكوينه النقدي ودرته وصلة ذلك كله بطبيعة النص الأدبي التي لا يمكن اكتناها عالمها الغامض المعقد الثر إلا بالتذوق اللغوي الخبير المدرب وهذا كله يعني « أن تصير الخبرة بأدبية الأدب شيئا كامنا في أعصاب الناقد ، متصلا بشعوره الطبيعي ، وعاطفته الطبيعية ومتصلا بردود أفعاله التلقائية للمؤثرات المختلفة »^(٢)

ولا شك أن عنصر التذوق اللغوي يبدو جليا في قيام الآمدى بوظيفته ناقدا مقارنة في (الموازنة) بين أئى تمام والبحترى وكان الآمدى — كما نعرف — بهواه مع البحترى السائر على عمود الشعر العربى (التقليدى) متعصبا للبحترى ضد أئى تمام (المجدد) تماما كما كان أريستوفان فى الضفادع مُمثلا فى الآله : ديويروس (بقلبه مع القديم ضد الجديد مع أيسخيلوس (القديم) ضد يورويديس (المحدث)^(٣) معتمدا هو الآخر — أئى أريستوفان — على كثير من النقد الأجهوى^(٤) .

(١) كتاب « الموازنة » للآمدى طبع المعارف ، ١٩٦١ . والنص فى الجزء الأول وهو مستمر من ص ٣٨٨ ، إلى ص ٣٩٦ .

(٢) نصوص من النقد العربى / د. عمود الرىعى ، ص ١٧ - دار المعارف - القاهرة ، ١٩٧٨ .

(٣) انظر : النقد الأدبى عند اليونان - د. محمد صقر خفاجة ، ص ١٦٦ ، ص ١٩٦٧ .

(٤) انظر : النقد الأدبى عند اليونان - د. محمد صقر خفاجة ، ص ١٥٦ ، ص ١٥٧ .

ولسنا محتاجين إلى إثبات تأثير الآمدى بأرسطو ذلك أن فيما قدمه أستاذنا الدكتور شكرى عياد عن كلام الآمدى حول صناعة الشعر وكيف توجد وتستحكم ، ومدى طموح الآمدى إلى شئ من التعميم يس أصول الصناعة الشعرية والتفاتة إلى حكمة الأوائل (اليونان)^(١) — أقول لسنا محتاجين إلى معاودة إثبات ذلك .

ونمضى مع ناقد آخر هو القاضى الجرجانى فى كتابه الوساطة لأنه كان أيضا مقدمة من المقدمات التى أفاد من : لريق أو بآخر عبد القاهر الجرجانى بشأن ما نحن بصددده فى تبين وظيفة الناقد الأدبى .

وفى بداية القسم الثالث من « الوساطة » تحدث الجرجانى عن النقاد ، ومراتبهم ، وما يجب أن يتوفر فى الناقد حتى يكون أهلا للتصدي للحكم على الأثر الأدبى .

ومثلما كانت « الموازنة » هى الهدف الأكبر الذى يقصد إليه الآمدى من خلال تلك الناقد لمواصفات خاصة تؤهله القيام بوظيفة الناقد الأدبى فإن « المقايسة »^(٢) كانت الهدف الذى يقصد إليه القاضى الجرجانى من خلال مواصفات خاصة — هى الأخرى — لوظيفة الناقد الأدبى يمكن أن نجملها فيما يأتى :

أ — الرواية ب — الدراية ج — الفطنة ولطف الفكر د — صحة الطبع وإدمان الرياضة ه — إدراك العيب الخفى والجمال الخفى فيهم « باختلاف الترتيب واضطراب النظم وسوء التأليف وهلهلة النسيج ويقابل بين الألفاظ والمعانى ويسنبر النسبة فيها »^(٣) .

(١) انظر « كتاب أرسطو فى الشعر وتأثيره فى البلاغة العربية » — د. شكرى عياد ، ص ٢٣٦ ، ص ٢٣١

(٢) المقصود بالمقايسة أن الناقد الذى يتحرى الانصاف قبل أن يفرد عيوب شاعر أو حسناته بالتميز ، عليه أن يقيسه على ما كان فى تاريخ الشعر والشعراء .

(٣) الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص ٤١٢ ، ص ٤١٣ .

فالنقاد الحق الذى يجوز له أن يحكم على الأثر الأدبى فيقبل حكمه هو من توافرت فيه كل الصفات السابقة ، وأضاف إليها موهبة ، سماها القاضى على الجرجانى « الطبع » وهى المعروفة عندنا اليوم « بالدوق » يقول :

« وملاك ذلك كله ، وقامه الجامع له والزماد عليه ، صحة الطبع ، وإدمان الرياضة ، فإنهما أمران ما اجتماعا فى شخص فقصر فى إيصال صاحبهما عن غايته ورضيا له بدون نهايته^(١) » .

وهكذا لا يكفى للحكم على أى أثر أدبى تطبيق القواعد التى تعرف عليها لدى الناقد ، بل لابد من الدوق المصقول المدرب .

وقد كان القاضى الجرجانى أدبيا وناقدا ، مرهف الحس ، عندما قرر أن « الكلام أصوات محلها من الأسماع محل النواظر (أى الأشياء المنظورة) من الأبصار^(٢) » وبهذا جعل القاضى الجرجانى الدوق هو الحكم الأخير فى روائع الأدب .

فالدوق لازم لكل ناقد موهوب وهو ذوق ذوى البصر بالشعر وحكم الدوق يمكن تعليقه أحيانا ولكن هناك « من الأشياء تحيط بها المعرفة ؛ ولا تؤديها الصفة » كما يقول اسحق الموصلى .

والدوق موهبة تصقل بالدربة (كما سبق أن قال الآمدى) ولكن يستحيل خلق هذا الدوق فى من لم يوهبه^(٣) .

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص ٤١٢ ، ص ٤١٣ .

(٢) الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص ٤١٢ .

(٣) هذا رأى فى الدوق عند صاحب الوساطة يشابهه فى النقد الأوروبى المعاصر ما قال به (كانت) « وهذا الدوق موهبة تولد مع الإنسان ، ولكنه يهذب وينمو بالدربة ، وبدراسة روائع الفن »

ولا يزال — كما كان الحال عند الآمدى — للجانب اللغوى فى نقد القاضى الجرجانى نصيب موفور فهو فى « وساطته » يستحسن النمط الأوسط من الأساليب . وهو « ما ارتفع عن الساقط السوق ، وانحط من البدوى الوحشى »^(١) . وفى هذا الموقف النقدى (النمط الأوسط) يرى المجتهدون من الباحثين النقاد تأثير القاضى الجرجانى بكتاب أرسطو فى فن الشعر^(٢) .

أما عن تأثيره بأسلوب المقارنة النقدية الأريستوفانية من قريب أو من بعيد فليس أدل على تفضيله إلا الكلام فى « ع السرقات وما يمتدح من السرقة وما يذم منها »^(٣) مما سبق أن رأينا مثله فى مقارنات الآمدى لمعانى كل من البحرى وأبى تمام وإن كان الآمدى لم يأت مبالغ التفصيل عند الجرجانى فى اعتياده على مقايضة ما قاله المتنبى بمن قبله أو عاصره من الشعراء لتمييز نوعية السرقة . وهو ما جاء عند الآمدى والجرجانى مشابها لأسلوب أريستوفان فى مقارنته النقدية بين أيسخيلوس ويورويديس فى كيفية نسج كل منهما لشعره .

وليس كل ما ذكرناه من أهم الملامح لجهد الآمدى ومن بعده القاضى الجرجانى فى تبيان ما يمكن أن يكونا قد حصّلاه عن أريستوفان وأرسطو إبرازا لوظيفة الناقد مضافا إليه اجتهاداتهما الخاصة — ليس كل ذلك إلا مقدمة نحسب أنها ستثير الطريق إمامنا كمؤثر لمدى الاستفادة التى جنى ثمارها عبد القاهر فى كيفية تناوله للقضايا النقدية غير مغفل فضل الذوق المستنير خلال نظرة لما بين يديه من نصوص حاول هو — بجهده فى كتابيه دلائل الاعجاز وأسرار البلاغة — أن يتذوقها نقديا من خلال خط فنى عام اصطلاحنا على تسميته بنظرية عبد القاهر فى النظم .

(١) الوساطة ، ص ٢٣ .

(٢) كتاب الشعر لأرسطو طاليس وأثره فى البلاغة العربية ، ص ٢٣٠ / د. شكرى عياد .

(٣) انظر . القاضى الجرجانى / الأديب الناقد . ذكرور عمود السمرة ، ص ١٩٤ إلى ٢٠٥ ، المكتب التجارى ، بيروت ، ١٩٦٦ .

لقد سبق للآمدى والقاضى الجرجاني أن تحدثا عن قوة الألفاظ — وما من ناقد تعرض للشعر دون أن يفطن إلى هذه الخاصية — لكن قوة الألفاظ تكتسب فاعليتها عند عبد القاهر فى أنظمة الكلمات ونسقها النحوى — «فالنحو ليس موضوعا يحفل به المشتغلون بالمثل اللغوية والذين يرون إقامة الحدود بين الصواب والخطأ إنما النحو شغلة الفنانين والشعراء والشعراء أو الفنانون هم الذين يفهمون النحو أو هم الذين يدعون النحو فالتنحو إبداع وجزء أساسى من ذكاء الشاعر وفننته وروعته . . النحو جزء أساسى مما نسميه نشاط الكلمات فى الشعر»^(١) .

فالتنظيمات الداخلية للألفاظ المستعملة لدى الشاعر تعطى الجانب البلاغى غنى ومادة جديدة .

فإذا قال مجنون بنى عامر :

كأن القلب ليلة قيل يُغدى	بلى العامرية أو يراح
قطاة عزها شرك فباتت	تجاذبه وقد علق الجناح ^(٢)

فإن ملمحاً هاماً لابد أن يجذب حاسة الناقد البصير ذلك أن رصده للأفعال (قيل/يغدى/يراح) لابد أن يحرك فى نفسه الناقدة السبب الذى حدا بمجنون ليل أن يأتى بهذه الأفعال مبنية للمجهول (وفق ما يقتضيه علم النحو) وربما هداه حدسه النقدى إلى أن الفعل (قيل) يوحى بأن الشاعر يتسقط أنباء ليل أيا كان مصدرها ثم الفعلين (يغدى ويراح) يوحيان بأن قبيلة ليل — نظراً لما

(١) مجلة « فصول » - العدد الثالث / المجلد الأول / إبريل ١٩٨١ ، ص ٣٥ ، ص ٣٦ .

(٢) ديوان « مجنون ليل » جمع وتحقيق : عبد الستار أحمد فراج ، ص ٩٠ / طبع مكتبة مصر .

تعرفه من مواقفه الممنوعة تقليدياً - ترسل مع ليل من يذهب بها في الصباح ولا يتركها حتى يحس بها في المساء وأن مجنون بنى عامر - تهيأما وشدة تعلق بها - يظل متابعا لها طول اليوم منذ شروق الشمس (يغدى) حتى غروبها (يراح) هكذا - فيما يخيل - تبدو طاقة الخلق الشعري حينما يهدف النقاد إلى تلمس أثر فعل النحو كعامل ضروري في الابداع الشعري .

وهنا يقف عبد القاهر الجرجاني موقفاً - تحتمه عليه وظيفته كناقد - تنوqيا لقواعد النحو يدفعه إلى أن يخالف النحاة واللغويين في نظرتهم الجافة - إلى حد ما - لطبيعة وظيفه اللغة حيث يمحرون نشاطها في قواعد تحفظ وتطبق لأنهم ليسوا أصحاب بصر بالشعر فهو يرى « أننا باستمرار أمام وحدات أو تنظيمات جديدة وليس لهذه الجدة نهاية » (١) .

فاللغة ليست مجموعة من الألفاظ بل مجموعة من العلاقات ذلك « أن الألفاظ المفردة التى من أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها فى أنفسها ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض ... ومن الثابت فى العقول والقائم فى النفوس أنه لا يكون خبر حتى يكون مخبر به ومخبر عنه ، ومن ذلك امتنع أن يكون لك قصد إلى فعل من غير أن تريد إسناده إلى شئ » (٢) .

ولم يكن عبد القاهر - فيما قاله عن النحو وموضعه من نظريته فى النظم - لم يكن بعيدا عن أرسطو الذى كتب فصلا خاصا بالنحو تكلم فيه عن أقسام الكلمة والفروق بين أقسامها والمقاطع والحروف والأصوات وغيرها من المسائل التى

(١) دلائل الإعجاز ، ص ٢٠١ ، ص ٤٠٤ .

(٢) دلائل الإعجاز ، ص ٢٨٧ ، ص ٢٨٨ وانظر د. محمد مندور « النقد المنهجى عند العرب » ، ص ٣٢٧ ، وانظر « علم اللغة » د. محمود السمران ، ص ٣٣٠ ، طبع دار المعارف ، ١٩٦٢ .

رأها ضرورة في البلاغة^(١) .

وهكذا تبدو وظيفة الناقد عند عبد القاهر كشفا عما وراء التماسك النحوي في ظاهر اللغة « كالتركيد والتعريف والتشكيير » من خصوبة إبداعية ترجع إلى استغلال هذه استغلالا يخرج بها عن معانيها الأصلية أو الكامنة في عقول الناس^(٢) مبرزاً تفاوت الدلالات الناجم عن طريق الصياغة . فقولك ، خرج زيد ، قول تصل منه إلى المقصود بدلالة اللفظ وحده ، ولكنك حين تقول : هو كثير رماد القدر ، أو : رأيت أسدا ، وأنت تريد رجلا شجاعا ، أو : بلغني أنك تقدم رجلا وتؤخر أخرى فإنك في مثل هذه الأقوال : « المنظومة في صياغة جديدة تتفاوت بتفاوت نظمها » . تطرح أولا دلالة أولية تنتقل منها إلى دلالة ثانية تصل بها إلى غرض جديد : « وإذ قد عرفت هذه الجملة فهانها عبارة مختصرة وهي أن تقول المعنى ومعنى المعنى . تعنى بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة ، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضى بك ذلك المعنى إلى معنى آخر »^(٣) فمرحلة معنى المعنى كما يقول د . إحسان عباس وكما سبقه إليها د . محمد زكي العشماوي^(٤) هي مقصد البلاغة أو « فن القول » - إجمالا - وجهد عبد القاهر - خاصة - وفي المثال الذي سبق أن استشهدنا به عند « مجنون ليلي » « كأن القلب » نحس أن الشاعر حين قال : « قطاة عزها شرك فبات . . . تجاذبه وقد علق الجناح » إنما قصد إلى الإيجاء بما وراء موقف هذه القطاة التي قبض عليها ذلك الفخ المنصوب من قبل ذلك الصائد .

(١) انظر : نظرية المعنى في النقد العربي - د. مصطفى ناصف ، ص ٢٤ ، ص ٢٥ / دار القلم ، ١٩٦٥ . وانظر « فن الشعر » لأرسطو . ترجمة : د. عبد الرحمن بدوي ص ٥٥ / تحت عنوان « أجزاء القول النحوية » / مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٣ .

(٢) انظر : « دلائل الإعجاز » صفحات ١٧٤ ، ١٧٥ ، ٢١٤ ، ٢٢٤ .

(٣) انظر : تاريخ النقد الأدبي عند العرب / د. إحسان عباس ، ص ٤٢٨ ، ص ٤٢٩ ، ٣ الطبعة الثانية ١٩٧٨ . دار الثقافة ، بيروت .

(٤) قضايا النقد الأدبي والبلاغة . د. محمد زكي العشماوي ، ص ٣٦٩ |

ولما كان قلب قيس هو أشبه بتلك القطاة (في تلمسه لموقع ليل حيثما وجدت
فهى العش الذى يركن إليه مثلما تهتدى القطاة إلى أفحوصها بين الأشواك فى
الصحراء) فإن قد وقع فى قبضة حباله الصائد ألا وهو « ليل » التى سيطر
حبها على قلبه تماما كسيطرة حباله الصائد على جناح القطاة (فباتت تجاذبه وقد
علق الجناح) فبيات القطاة (قلب قيس) لم يكن مستقرا أو صريحا بل هو بيات
فى صراع بينها وبين الصائد حتى تخلص جناحها المعلق فى الشراك فتكون حركة
شباك الصائد جيئة وذهابا بمنة ويسرة مضطربة صورة لا استمرار القلق طوال الليل
الذى يعانيه قيس بفعل قلبه المعلق - حُبًا - بليلى .

هذا التحليل الذى حاولنا فى شعر قيس إنما هو مايوحى به كلام عبد القاهر
فيما نراه إشارة إلى جهد الناقد فى تتبع ماخفى من معنى المعنى فى كتابه أسرار
البلاغة حين يقول : « ومن المركز فى الطبع أن الشئ إذا نيل بعد طلب له أو
اشتياق إليه أو معاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى ، وبالميزة أولى ، فكان موقعه
من النفس أجل وألطف ، وكانت به أضن وأشغف »^(١) . فالفن عملية معقدة
مركبة تدرك فى سياق الحس المركب المتداخل لا الحس البسيط الساذج وعلى
الناقد - فى رأى عبد القاهر - أن يعى بخبرته ذلك الشئ ذا المذاق المعقد المركب
وأن يضع يده السحرية على عناصر المتعة النابعة من هذا التركيب الذى هو فى
خلاصته صورة ماتتشكل بها الأفكار والمعانى .

ويرى عبد القاهر أن سحر التشبيه (وهو ضرب من التصوير البلاغى) يزداد
إذا جاء « فى الهيئات التى تقع عليها الحركات »^(٢) فاقتران الصورة بالحركة أو
بتحريك الساكن ، من الوسائل التى ترفع من تأثيرها فى النفس ولكن عبد القاهر

(١) أسرار البلاغة ، ص ١٢٦

(٢) أسرار البلاغة ، ص ١٦٤ وما بعدها

رأها ضرورة في البلاغة^(١) .

وهكذا تبدو وظيفة الناقد عند عبد القاهر كشفا عما وراء التماسك النحوى في ظاهر اللغة « كالتوكيد والتعريف والتكثير » من خصوبة إبداعية ترجع إلى استغلال هذه استغلالا يخرج بها عن معانيها الأصلية أو الكامنة في عقول الناس^(٢) مبرزاً تفاوت الدلالات الناجم عن طريق الصياغة . فقولك ، خرج زيد ، قول تصل منه إلى المقصود بدلالة اللفظ وحده ، ولكنك حين تقول : هو كثير رماد القدر ، أو : رأيت أسدا ، وأنت تريد رجلا شجاعا ، أو : بلغنى أنك تقدم رجلا وتؤخر أخرى فإنك فى مثل هذه الأقوال : « المنظومة فى صياغة جديدة تتفاوت بتفاوت نظمها » . تطرح أولا دلالة أولية تنتقل منها إلى دلالة ثانية تصل بها إلى غرض جديد : « وإذ قد عرفت هذه الجملة فهائنا عبارة مختصرة وهى أن تقول المعنى ومعنى المعنى . تعنى بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذى تصل إليه بغير واسطة ، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضى بك ذلك المعنى إلى معنى آخر »^(٣) فمرحلة معنى المعنى كما يقول د . إحسان عباس وكما سبقه إليها د . محمد زكى العشماوى^(٤) هى مقصد البلاغة أو « فن القول » - إجمالا - وجهد عبد القاهر - خاصة - وفى المثال الذى سبق أن استشهدنا به عند « مجنون ليلى » « كأن القلب » نحس أن الشاعر حين قال : « قطاة عزها شرك فباتت . . . تجاذبه وقد علق الجناح » إنما قصد إلى الإيحاء بما وراء موقف هذه القطاة التى قبض عليها ذلك الفخ المنسوب من قبل ذلك الصائد .

(١) انظر : نظرية المعنى فى النقد العربى - د. مصطفى ناصف ، ص ٢٤ ، ص ٢٥ / دار القلم ، ١٩٦٥ . وانظر « فن الشعر » لأرسطو . ترجمة : د. عبد الرحمن بدوى ص ٥٥ / تحت عنوان « أجزاء القول النحوية » / مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٣ .

(٢) انظر : « دلائل الإعجاز » صفحات ١٧٤ ، ١٧٥ ، ٢١٤ ، ٢٢٤ .

(٣) انظر : تاريخ النقد الأدبى عند العرب / د. إحسان عباس ، ص ٤٢٨ ، ص ٤٢٩ ، الطبعة الثانية ١٩٧٨ . دار الثقافة ، بيروت .

(٤) قضايا النقد الأدبى والبلاغة . د. محمد زكى العشماوى ، ص ٣٦٩

ولما كان قلب قيس هو أشبه بتلك القطاة (في تلمسه لموقع ليلي حيثما وجدت
فهى العش الذى يركن إليه مثلما تهتدى القطاة إلى أفحوصها بين الأشواك في
الصحراء) فإن قد وقع في قبضة حباله الصائد ألا وهو « ليلي » التى سيطر
حبها على قلبه تماما كسيطرة حباله الصائد على جناح القطاة (فباتت تجاذبه وقد
علق الجناح) فبيات القطاة (قلب قيس) لم يكن مستقرا أو صريحا بل هو ييات
في صراع بينها وبين الصائد حتى تخلص جناحها المعلق في الشراك فتكون حركة
شباك الصائد جيئة وذهابا يمنة ويسرة مضطربة صورة لا استمرار القلق طوال الليل
الذى يعاينه قيس بفعل قلبه المعلق - حبا - بليلى .

هذا التحليل الذى حاولنا في شعر قيس إنما هو ما يوحى به كلام عبد القاهر
فيما نراه إشارة إلى جهد الناقد في تتبع ما خفى من معنى المعنى في كتابه أسرار
البلاغة حين يقول : « ومن المركز في الطبع أن الشئ إذا نيل بعد طلب له أو
اشتياق إليه أو معاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى ، وبالميزة أولى ، فكان موقعه
من النفس أجل وألطف ، وكانت به أضن وأشغف »^(١) . فالفن عملية معقدة
مركبة تدرك في سياق الحس المركب المتداخل لا الحس البسيط الساذج وعلى
الناقد - في رأى عبد القاهر - أن يعي بخبرته ذلك الشئ ذا المذاق المعقد المركب
وأن يضع يده السحرية على عناصر المتعة النابعة من هذا التركيب الذى هو في
خلاصته صورة ماتتشكل بها الأفكار والمعاني .

ويرى عبد القاهر أن سحر التشبيه (وهو ضرب من التصوير البلاغى) يزداد
إذا جاء « في الهيئات التى تقع عليها الحركات »^(٢) فاقتران الصورة بالحركة أو
بتحريك الساكن ، من الوسائل التى ترفع من تأثيرها في النفس ولكن عبد القاهر

(١) أسرار البلاغة ، ص ١٢٦

(٢) أسرار البلاغة ، ص ١٦٤ وما بعدها .

لا يجعل الحركة قاعدة فريدة وإنما هو يلمح ما يناقضها في إحداث الغرابة وذلك بتسكين المتحرك كما في قول المتنبي في صفة الكلب : « يقعى جلوس البدوى المصطفى » أو قول آخر في مصلوب : « مواصل لتحطيه من الكسل » ، فالتسكين أيضا قائم على الحركة ، فجلوسة البدوى تصور السكون المتحفز وهيئة المصلوب الساكنة قد تحركت حركة منسجمة حين أصبحت في رأى البصيرة « نمطا مستمرا » .

فالصورتان : المتحركة من سكون أو الساكنة بعد تحرك هى أعمق أثرا في النفس « فمن الكلام ماهو شريف في جوهره كالذهب الإبريز الذى تختلف عليه الصور ، وتتعاقب عليه الصناعات ، وجا المقول في شرفه على ذاته ، وإن كان التصوير قد يزيد في قيمته ويرفع من قدره ، ومنه ماهو كالمصنوعات العجيبة من مواد غير شريفة ، فلها - مادامت الصورة محفوظة عليها لم تنقض وأثر الصنعة باقيا معها لم يبطل - قيمة تغلو ومنزلة تعلو . . (١) .

وهنا أيضا في حديث عبد القاهر عن « الصورة » - وهو مأدار حوله الحديث في معظمه بأسرار البلاغة - نستطيع أن نتعرف على ماجاء بفكرة أرسطو من أن الشعر محاكاة لأفعال أو محاكاة لمعان ، أى أن التصوير الشعرى يمكن به تشكيل الأفكار والمعاني (٢) . أما عن تأثر عبد القاهر بما هو قريب من موازنة أريستوفان في الضفادع فبالإمكان تلمسه في حديثه عن الغموض الفنى الجميل في التصوير الشعرى الذى يرى عبد القاهر أن البحرى هو فارسه « وإنك لاتكاد تجد شاعرا يعطيك فى المعانى الدقيقة من السهل والتقريب ورد البعيد الغريب إلى المألوف القريب ما يعطى البحرى ويبلغ فى هذا الباب مبلغه

(١) أسرار البلاغة ، ص ١٩ ، ص ٢٠ ، طبعة المثار ، ١٩٤٧ .

(٢) أنظر : من الوجهة النفسية ، فى دراسة الأدب وبقده « للأستاذ محمد خلف الله أحمد - الطبعة الثانية المعدلة من ص ١٦١ إلى ص ١٦٤ . معهد البحوث والدراسات العربية / جامعة الدول العربية / القاهرة ، الطبعة العالمية ، ١٩٧٠ ، وانظر كذلك كتاب « مناهج تجديد » للأستاذ / أمين الخولى ، ص ١٦٢ ، ص ١٦٣ - طبع دار المعرفة ، ١٩٦١ .

فإنه ليروض لك المهر الآن رياضة الماهر حتى يعتق تحتك إعناق القارح المذل
وينزع من شماس الصعب الجامح حتى يلين لك لين المتقاد الطيع^(١) .

فتفضيل عبد القاهر للبحترى على أقرانه في هذا المجال الفني هو في أعماقه أثر
من مقارنات أريستوفان بين كل من إيسخولوس ويورويديس في مسرحية
الضفادع .

هذا الذى أشار إليه الامام عبد القاهر من قضايا نقدية - فيما حاولن تلمسه
خلال كتابية الدلائل والأسرار - إنما هو بالدرجة الأولى تبيان لوظيفة الناقد في
كشفه عن أسرار الجمال الفنى من خلال نظرية النظم « فمحور التدقيق . . .
في دنيا الجمال هو الشكل لا الموضوع والبناء لا المعنى . . لأن الجميل
لا يستهدف شيئاً سوى أن يكون ذا تكوين خاص »^(٢) وهذا التكوين الخاص أو
التشكيل يولد في نفوسنا متعة بمجرد اعتبادنا - عن طريق الانتباه

الذى يثيره الناقد في نفوسنا - إدراك ما فيه من تغير^(٣) يبعث إعجابنا بما فيه من
غرابة مصدرها « الجمع بين أعناق المتناقضات والمتباينات في ربة وعقد معاهد
نسب وشبكة بين الاجنبيات^(٤) ففى قوله تعالى « مثل الذين حملوا التوراة ثم لم
يحملوها ، كمثل الحمار يحمل أسفارا » مثل هذه القول المعجز نظماً يفجأ
السامع ليستيقظ وعيه ويوشك أن تأخذه الحيرة مما يبدو له خلال هذا القول من
تناقض . فكيف لانسان أن يحمل التوراة ولا يحملها في وقت واحد ؟ فما هو إلا
أن تسارع « صورة » الحمار يحمل أسفارا . فالحمار يحمل هذه الأسفار التى
أهى أوعية العلوم ومستودع ثمر العقول ، ثم لا يحس بما فيها ، ولا يشعر بمضمونها ،

(١) أسرار الملاحظة ، ص ١٣٤ .

(٢) أنظر كتاب « هموم المثقفين » د. زكى نجيب محمود ، ص ٢٤٥ ، الطبعة الأولى ، ١٩٨١ ، دار
الشروق .

(٣) أنظر « الاحساس بالجمال » تأليف جورج سانتيانا/ترجمة د. محمد مصطفى بدوى مراجعة د. زكى
نجيب محمود ، ص ١٠٠ .

(٤) أسرار البلاغة ، ص ١٣٦ .

ولا يفرق بينها وبين سائر الأحوال التي ليست من العلم في شئ .
وهكذا يتكشف لنا ، كيف يحمل الحمار الأسفار ، ولا يحملها ، لأنه يحملها
من حيث هي أثقال . ولا يحملها من حيث هي معرفة^(١) .
وهنا يسطع ضوء الوضوح على الحقيقة المحيرة المثيرة — بلغة النقد الحديث «
للصدمة الفكرية في قوله تعالى : « حملوا التوراة ثم لم يحملوها » .
لقد أشار عبد القاهر إلى وظيفة هامة للنقد ، هي أن يعاون القارئ عن طريق
قراءاته المتروية مرة بعد مرة لكشف سر الإبداع الفني .
يقول عبد القاهر : « . . . إنك ترى بالنظر الأول الوصف على الجملة ، ثم
ترى التفصيل عند إعادة النظر . . . وهكذا الحكم في السمع وغيره من
الحواس ، فإنك تبين من تفاصيل الصوت — بأن يعاد عليك حتى تسمعه مرة
ثانية — ما لم تتبينه بالسمع الأول ، وتذكر من تفصيل طعم الدوق بأن تعيده
على اللسان ما لم تعرفه في الدوقة الأولى ، وبإدراك التفصيل يقع التفاضل بين
راء وراء ، وسمع وسمع »^(٢) .

إن ما قدمه عبد القاهر — في العبارة السابقة — من وجهة نظر نقدية ،
يجعلنا نحس بقيمة الألفاظ^(٣) في ما تقدمه من إيقاعات وأصوات وصور خلال

(١) انظر : المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري « ذ. زكي نجيب محمود ، ص ٢٥٥ ، ص ٢٥٦ ، ط
١ ، دار الشروق ، ١٩٧٥ .

(٢) أسرار البلاغة — ط المنار ، ١٩٤٧ ، ص ١٣٨ .

(٣) أن كلام عبد القاهر بشأن قيمة الألفاظ في صنع الإيقاعات والأصوات والصور ، نفس مضمون هذا
الكلام ، يقول به نقاد الصورة الشعرية المعاصرون من الأوروبيين مثل ما جاء — على سبيل المثال — بكتاب
The poetic Image لمؤلفه C. Day Lewids

« The Poetic image in its Simplest terms is a Picture made of words ». Page (18) London,
1966.

تعبير أى فنان مبدع يعمل على تشكيل إحساساته وتنظيم عواطفه خلال تركيبة عمله الفنى و « الشاعر على وجه الخصوص يستعين بالكلمات أو الألفاظ ، لكنه لا يتكلم كأولئك الذين يتكلمون أو يكتبون فى الحياة العادية المبتذلة ، فإن هؤلاء يستهلكون الألفاظ بالضرورة ، فى حين أن الشاعر يستخدم « اللفظ » لكى يخلق منه « قولاً » أعنى أنه لا يستعين بالكلمات كمجرد « أدوات » ، بل هو يبرز كل ما فى « الكلمة » من « عمق » و « كثافة » و « دلالة »^(١) .

وهنا ممكن « الاستعجاز » — الذى أبرزه عبد القاهر ، مشيراً إلى مدخل التلوق لاستكشاف مثل ذلك الأعجاز ، موضحاً أن هذه المزية الجمالية (الأعجاز فى النظم) تمنعك من أن تغير حرفاً عن موضعه ، أو تأتى بكلمة مرادفة لكلمة اختارها الشاعر ، ذلك إنك لو تجاسرت وأحدثت أى تغييرات فى ترتيب بناء ألفاظ العبارة فسيخرج المعنى الذى قصده الفنان ، إلى معنى آخر غير المقصود ، فالمعنى المقصود لا يستفاد من كلمة أو حرف ، بل يستفاد من تركيبة الجملة كلها ومن العبارة فى جملتها^(٢) .

ومن هنا يحى إعلان عبد القاهر عن « أن القيمة فى الصورة الأدبية تشبهاً أو استعارة أو كناية ، ليست لها من حيث هى تشبيه أو استعارة أو كناية ، بل هى لها من حيث قدرة الاستعارة أو التشبيه على الامتزاج والانصهار بغيرها من عناصر التعبير الأدبى ، وعلى مدى ما اكتسبته الاستعارة من خصائص يمنحها السياق نفسه »^(٣) .

(١) النظر : لفلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، د . زكريا إبراهيم ، ص ٢٦٧ ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٩٦ .

(٢) انظر : بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ، د . إبراهيم سلامة ، ص ٣٦١ ، ط ٢ مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٥٢ .

(٣) انظر : قضايا النقد الأدبى والبلاغة ، د . محمد زكى العشماوى ، ط ١ ، ص ٣٤٢ ، الهيئة العامة للكتاب بالاسكندرية .

إن وظيفة الناقد ، التى نستطيع استشفافها هنا - خلال كلام عبد القاهر عن النظم - تتمثل فى قدرته على وضع أصابعه النقدية لامسا بها أوتار ماتولد عن ارتباط الكلام بعضه ببعض من ملامح نشأت عن النظم والصياغة ، متمثلة فى الفكر والإحساس والصورة والصوت ، وتداخلها فى إيقاع معين ، يكشف عن رؤية إنسانية خاصة لكل شاعر متميز ، وذلك يتضح فى مثل ماجاء ببيتى مجنون ليلى اللذين سبق تحليلهما فى الصفحات السابقة .

وهذه الوظيفة للناقد عند الجرجانى ، تشبهها تماما ، وظيفة الناقد المعاصر متمثلة فى ريتشاردز أو اليوت - على سبيل المثال - أحدهما ناقدا نفسيا خلال تجاربه العملية^(١) والثانى ناقدا أدبيا (صاحب نظرية المعادل الموضوعى) من خلال تجاربه الشعرية الثرة (اليوت)^(٢) .

ذلك أن وضعية التركيب اللغوية فى صياغة العبارة الشعرية هى ماتييز - فى رأى - شاعرا عن شاعر فى اختلاف درجة تأثرنا بتتاج أى فنان ، فالمعول - فى وظيفة الناقد - لايجب أن ينصب إلا على طريقة معالجة الأديب للمادة التى منها يتشكل العمل الفنى ، يقول عبد القاهر : « . . الألفاظ لاتفيد حتى تؤلف ضربا خاصا من التأليف ، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب . . . وهذا الحكم - أعنى الاختصاص فى الترتيب - يقع فى الألفاظ

(١) انظر : النقد النفسى عند أ. أ. ريتشاردز ، د . فايز اسكندر تحت عنوان « قراءة القصيدة » ، ص ١١٣ إلى ص ١٢٨ ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٦٤ .

(٢) انظر : اليوت ، د . فائق متى ، ص ٢٩ ، دار المعارف بالقاهرة ، ١٩٦٦ ، وانظر أيضا « الأرض الباب » - الشاعر والقصيدة ، ت . س . اليوت ، ص ٢٢ ، مكتبة عبد الواحد للوثرة ، طبعة الأولى - المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٠ ، بيروت .

مرتبا على المعاني المرتبة في النفس المنتظمة فيها على قضية العقل»^(١) :

وهكذا فإن أرسطو - كما يلوح للباحث - قد ألقى بظلاله النقدية على نظرية عبد القاهر في النظم - فيما يختص بوظيفة الناقد حيث تحدث الأول عن الحكمة الفنية في المسرحية (فيما عرف بالحاكاة) التي هي في حقيقتها اختيار وتنظيم للمشاهد (المناظر)^(٢) بما يوحى بالتعبير عن وجهة نظر المؤلف (أو الشاعر في لغة النقد اليوناني) . أليس هذا قريب الشبه جدا ، بما قال به عبد القاهر في النظم ؟

وغنى عن التفصيل - بعد أن تحدثنا في بداية كلامنا عن عبد القاهر - أن أريستوفان في تناوله النقدي للأعمال المسرحية عند أيسخولوس ويوريبديدس مقارنا بينهما في مسرحية الضفادع ، قد حاول فحص النسيج المسرحي عند كل منهما كلمة كلمة وعبارة عبارة وصورة صورة ، مما عبد الطريق أمام أرسطو وعاونه في استخلاص ما استخلص من وظيفة للناقد الأدبي ، فيما تعارف باحثوا النقد على تلقيه بالحاكاة .

(١) أرسطو البلاغة - عبد القاهر ، ص ٢ - ٣ ، ولقد أمكنني تلمس - أثر معاصر - يكاد أن يكون مطابقا لنفس عبارة عبد القاهر التي وضعناها في متن البحث ، وذلك عند ناقد انجليزي معاصر يدعى « جيمس ريز » James Reeves في كتاب له عنوانه Understanding Poetry حيث يقول بالانجليزية : « The series of words represented by printing on the pages together makes a representation of the language or action which takes place in the mind of the Poet... It is not the Poet's mind or action which takes place in the mind of the Poet... It is the Poet's mind or action which takes place in the mind of the Poet... It is the Poet's mind or action which takes place in the mind of the Poet... Chapter (8) (Poetry as Surprise) P. (31) Hutchinson-London, 1959.

(٢) انظر كتاب « الشعر لأرسطو » ترجمة عبد الرحمن بدوي ، ص ٩٠ إلى ص ٩٤ وانظر : أيضا كتاب The Theatre Experience By Edwin Wilson Page, 241.

حيث يقول : The selection and order of scenes in a play is the plot, Second Edition : McGraw-Hill Book Company.

ولم يكن حازم القرطاجنى - رغم بعد الشقة بينه وبين عبد القاهر (نحو قرنين من الزمان) يبعد عن التأثير بما جاء به علما النقد اليونانى « أفلاطون وأرسطو » و « كان كتاب الشفاء ، معتمد حازم القرطاجنى (١٢٨٥/٦٨٤) فى متابعته لنظرية المحاكاة عند أرسطو .

إذ يرى أحد الباحثين^(١) فى مجالات النقد أن القرطاجنى قد نقل عن كتاب الشفاء — فيما يختص بمفهوم المحاكاة عند أرسطو — فى غير موطن من كتابه : « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » .

يقول حازم « الشعر يحاكى الأشياء أو الأفعال أو القيم ، فهو — من هذه الناحية — مرتبط بعالمها ، لأن القصيدة تخيل الأشياء إلى المتلقى . لكن الشعر لا ينقل عالم الأشياء أو الأفعال أو القيم نقلا حرفيا ، لأن القصيدة قد تخيل الشئ على ما هو عليه أو على غير ما هو عليه »^(٢) .

فالمحاكاة فى رأى حازم ، هى العملية الإبداعية التى تعمل فيها تخيلة الشاعر منتقاة من معطيات الواقع ما يتناسب مع رؤيته الخاصة لهذا الواقع مضافا إلى ذلك ما يقصد الشاعر توصيله للآخرين من خبرة لها محتواها القيمى .

وهنا نرى « حازما » مسلطا الضوء — فى وظيفة الناقد — على عمل المبدع (الشاعر) الذى ينتقى من معطيات الواقع ، باعتبارها موضوعا للتخييل (المحاكاة) « فكل شئ له وجود خارج الذهن ، فإنه إذا أدرك ، حصلت له صورة فى الذهن ، تطابق ما أدرك منه .

(١) ملاح يونانية لى الأدب العربى — د . إسمان عباس — ص ٤٧ — المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٧ .

(٢) منهاج الأدباء — حازم القرطاجنى — ص ٣٤ .

فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك ، أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأدهانهم ، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ ، فإذا احتيج إلى وضع رسوم من الخط تدل على الألفاظ ، لمن لم يتبها له سمعها ، من المتلفظ بها ، صارت رسوم الخط تقيم في الأفهام هيئات الألفاظ ، فتقوم بها في الأذهان صور المعاني ، فيكون لها أيضا وجود من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالة عليه «^(١)» .

فإذا استطاع الناقد أن يتلمس في ألفاظ الشاعر - التي وضعت على الورق في هيئة معينة لتدل على صورة ذهنية موحية بدلالة معينة - إذا استطاع الناقد التوصل إلى ذلك ، فإن وظيفته بعنى - عند حازم - توجيه انتباهنا إلى أن « عملية التخيل أو المحاكاة » لا يمكن أن تكون مجرد نقل - حرفي للواقع أو العالم ، وإنما هي صياغة لموقف المبدع من الواقع أو العالم «^(٢)» .

فالتخيل^(٣) هو العامل المؤثر في صياغة الموقف من خلال صور ترتبط فيما بينها ارتباطا متميزا تميز إدراك الشاعر نفسه .

(١) منهاج البلاغة ص ١٨ وانظر ما قال به « جيمز رير » هامش (١) ص ٣٨ ليرى أن ما جاء به حازم القرطاجنى يشابه إلى حد كبير قد يصل درجة التطابق رأى الناقد حير رير
(٢) « مفهوم الشعر » - تأليف د. جابر أحمد عصفور - ص ٣٠٥ دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة ١٩٧٨

(٣) التخيل هو أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر أو معانيه أو أسلوبه ونظامه ، وتقوم في أحباله صورة أو صور ، يتمثل لتخيلها وتصورها ، أو تصور شيء آخر بها ، انفعالا من غم أو روعة ، إلى جهة الانبساط أو الانقباض (للمناهج ص ٩٠)

بمعناها أخرى . . . « هو إلقاء الشاعر ، خيالاته وتصويره ، يستعين لها بالفنون البيانية ، فيؤثر في السامع تألوا نفسيا تطورها بسبب ما يتراءى له وكأنه حقيقة فالتخيل يتضمن الصور البلاغية التي تؤثر في النفس وتطورها »

والفرق بين المحاكاة والتخيل ، أن التخيل يشمل المحاكاة والأثر النفسى معا (انظر كتاب « نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والمصور الإسلامية) » د. مصطفى الجوزو ص ١١٧ - دار العلمية - القاهرة - ١٩٨١

وغنى عن البيان ، أن إدراك الشاعر هذا ، إنما يعنى فى لغة النقد ، مدى انفعاله بما يحاكي مُصَوِّراً له فى لغته الشعرية ، وعليه يتوقف مدى الصدق الفنى .

فالنقاد إذا حاول أن يكشف سر صدق شاعر كالمتنبى - فنياً - فى وصفه للمحمى قائلًا :

وزائرقى كأن بها حياء	فليس تزور إلا فى الظلام
بذلت لها المطارف والحشايا	فعافتها وباتت فى عظامى
يضيق الجلد عن نفسى وعنهما	فتوسعه بأنواع السقام
أراقب وقتها من غير شوق	مراقبة المشوق المستهام
ويصدق وعدها والصدق شر	إذا ألقاك فى الكرب العظام

هنا لابد للنقاد من أن يشير إلى صياغة المتنبي للزائرة التى تستحى : « فليس تزور إلا فى الظلام » .

هذه الصياغة ، وإن كانت تعنى فى واقع الأمر - على حد قول المتنبي - نوعاً من الحمى (الحمى الراجعة) ، إلا أن الناقد - كما يرى حازم - عليه أن يفتش وراء التركيبة اللغوية (الصياغة) التى تميز إدراك الشاعر المتنبي خاصة دون غيره . لموقفه من وصف هذه الحمى ، التى تروح وتجنى ، وتأتى إلا الزيارة - خوفاً من شئ ما - ليلاً ، فهى زائرة مشبوهة ، تعلم أن النهار يفضحها ، فتأتى متدثرة بظلمة الليل .

وليست الصياغة - فقط - هى ما يهيم الناقد ، عند حازم ، بل لامفر - أيضاً - من أن يستكشف ما وراء صياغة : « أراقب وقتها - من غير شوق - مراقبة المشوق المستهام » ذلك أن أى عاشق متبول ، يراقب لحظة التقائه بحبيبته « مراقبة المشوق المستهام »

فالمقصود من صياغة المتنبي لقوله « مراقبة . . . » هو القلق الذى يهز قلب المتنبي هلما لترقب مقدم هذه الزائرة التى تلفها الشبهات ، والتى ثقيل وقعها على نفسه « يضيق الجلد عن نفسى وعنها » .

أما الجملة الاعتراضية التى وضعها المتنبي بين قوله : .. « أراقب » ... وقوله : ... « مراقبة » ، ألا وهى ... « من غير شوق » فإنها (أعنى : من غير شوق) نشبه خلال الصياغة أو انسياق ، ذلك الحجر الصغير ، الذى يلقي فى صفحة مياه - هر محدثا دوائر دوائر ، تنداح فى نفس الملتقى ، منبهة إياه ، إلى ما يكنه المتنبي من كره ٤٠ ل فترة ترقبة لتلك الزيارة الثقيلة للمشبوهة الليلية التى « يصدق وعدّها ، والصدق شر ... » كيف ١٩ أ يكون الصدق شراً ؟ .

التركيبة اللغوية المسوق خلالها قيلة « إن الصدق شر » هذه التركيبة قد مهد لها المتنبي فى بداية هذه الأبيات حين « ضاق جلده عن نفسه وعنها » وحين « راقبها فى غير شوق » وحين « طرقت باب بيته فى الدُّجَّة »

أليس من الطبيعى بعد تلکم الإرهاصات أو الاحتمالات أو الانتقاعات التى صيغت (للتخييل) - أليس من الطبيعى - فنيا - أن يصدق المتلقى (الناقد) قول (المبدع) المتنبي عن هذه الزائرة بأن وفاءها بوعدها المشعوم ، يصدق فى إنزال الشر به ؟

لقد تنبه حازم القرطاجنى إلى حقيقة - فى وظيفة عملية النقد - أحسبه قد استشفها ، من وراء إشارة عبد القاهر إلى تحليل أبيات . . . « ولما قضينا من منى . . . » مستنبطا منها ، أن الموقف الشعرى يوحى بنوعية متميزة من الصياغة ، تختلف باختلاف هذا الموقف فيقول : . . . « إن الصياغة المتميزة لصور موقف شعرى ما ، لابد أن ترتبط فيما بينها ارتباطا

متميزا ، حتى يصير للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ»^(١) .

وهذا الوجود الآخر (هو ما قال به عبد القاهر عن « معنى المعنى ») ، ولكن وراء هذا الوجود الآخر - من جهة دلالة الألفاظ (وفق حازم) أو من جهة معنى المعنى (وفق عبد القاهر) - وراءه جهد نفسى عظيم ، يتمثل فى العملية الداخلية للإبداع الفنى - وهو ما يزيد به حازم ، على مانجاء به عبد القاهر - ويجعله لاحقا بأحدث مانعرفه عن العملية الفنية لدى النقاد الأوربيين المعاصرين (كريتشاردز وإليوت على سبيل المثال) حين يقول حازم : . . .
... « فإذا أراد الشاعر أن ينظم قصيدة ، كان عليه أن يتخير الوقت والحالة النفسية . . . ومن ثم يستحضر فى خياله المعانى ، ثم يقسمها فى فصول مرتبة مختارا الوزن الملائم ، والعبارات .

ويجب أن يتجنب الشاعر الحالات النفسية التى تعوق دون النظم ، كالكسل فى الخاطر ، أو التشتت فيه ، أو استيلاء السهو عليه ، أو تكلفه لمواد العبارات ، وأن يحاذر ، وهو يصوغ شعره ، من أن يكون قدر الوزن فوق قدر المعنى أو العكس . . . »^(٢)

وهكذا يتضح أن من وظيفة الناقد عند حازم ، استبيان عملية الإبداع الفنى لدى الشاعر ، أو ما يمكن أن نطلق عليه « التجربة الشعرية » (يتخير الوقت ، والحالة النفسية ، ويستحضر فى خياله المعانى ، ويجب أن يتجنب الشاعر الحالات النفسية التى تعوق النظم كالكسل فى الخاطر ، أو التشتت فيه ، أو استيلاء السهو عليه ، أو تكلفه لمواد العبارات)

(١) المنهاج ص ١٨ .

(٢) منهاج البلاغة ص ٢٠٣ ، ٢٠٨ ، ٢١٠ .

... بل يقضاف إلى تلك الوظيفة ، واجب آخر ، هو أن تكشف عما يسميه
نقادنا من النقاد « التشكيل الشعري »^(١) (يقسمها في فصول مرتبة مختارا
الوزن الملائم والعبارات . . . وأن يحاذر ، وهو يصوغ شعره ، من أن يكون قدر
الوزن فوق قدر المعنى أو العكس)

ويرصد الناقد « حازم » فعل الخيلة — وهى القوة الإدراكية التى تجمع بين
الصور وتوئف ما بينها — يرصدها فى تأثيرها المستمر على إعادة تشكيل الشاعر
معطيات الحياة فى علاقات جابدة ، « وكلما توافرت دواعى الإمكان — أى
إمكان حدوث ما يشاءه خيال الشاعر — كان الوصف أوقع فى النفس وأدخل
فى حيز الصحة »^(٢)

هذه العبارة عند « حازم » عن (الإمكان) بالاضافة إلى ما سبق عن
(تجنب الشاعر الحالات النفسية التى تعوق دون النظم ، كالكسل فى
الخطاير ، أو التششت فيه أو استيلاء السهو عايه . . .) بجمعهما سويا ، لا شك
أن أذهاننا قد يشدها ما فى العبارتين من شبه ليس بالبعيد عما جاء به أرسطو
عن الشاعر ، إذ يراه (فى نظريته عن الفن الجميل) « يقدم الحقائق الثابتة
والدائمة ، المتحررة من عناصر الفوضى التى تشوش على إدراكنا للأحداث
الفعلية والسلوك الإنسانى »^(٣)

إن العوائق التى تعرقل انسجام التجربة الشعرية ، قد تنبه إليها أرسطو ناقدا .

(١) انظر : حياى فى الشعر — صلاح عبد الصبور — ص ١٩ ط ١ — بيروت ١٩٦٩

(٢) النهاج ص ٣٣ .

(٣) انظر « مفهوم الشعر » د . جابر عصفور ص ٣١٦ .

ولسنا نظن بأن هذا التنبيه قد فات « حازما » الالتفات إليه — إن لم يكن. قد اطلع عليه — هو الآخر في وظيفته ناقدا ، مما يصعب معه انتقاء تأثيره بما قال به أرسطو في هذا المجال .

ووفقا لبداية كلامنا في هذا البحث من حيث تأثير الناقد (عبد القاهر وحازم) بما جاء عند أريستوفان في الضفادع — بلّة أرسطو — فإن هذا الأمر ليس يبعد عما قال به « حازم » خاصة — على سبيل المثال — في كلامه عن وضع العاني في مواضعها اللائقة مقارنة بين قول الفرزدق :

وإنك إذ تهجو تميما وترثى سرايل قيس أو سحوق

وقول المتنبي :

وقفت وما في الموت شك لواقف كأنك في جفن الردى وهو نائم
تمر بك الأبطال كلمى هزيمة ووجهك وضاح وثغرك باسم

ثم بحث « حازم » في المعاني الأصيلية في باب المدح والذم ، واختلاط طرائق المدح ، ووضوح المعاني وغموضها ، والضرائر في الشعر ، وأهم من كل ما سبق حديثه عن السرقات^(١)

إلا أن « تأثير كتاب الشعر لأرسطو في « منهاج البلغاء » ، عميق أشد

(١) انظر « تاريخ النقد الأبي في الأندلس » — د . محمد رضوان الداية من ص ٤٩٠ إلى ص ٤٩٥ طبع دار الأنوار — بيروت ط ١ — ١٩٦٨ .

العمق»^(١) — كما سبق أن حاولنا تحليل ذلك — مع استفادة « حازم » من جهود « عبد القاهر » جُماع من قبله من رجال البلاغة خلال مصفاة نظريته في « النظم »^(٢) مما يفرض علينا الآن وقفة تأملية مستتبطة لما يمكن أن يكون هذان الناقدان ، قد حاولا التوصل إليه في مجال تحديد وظيفة الناقد ، وهو ما سنلمح الكثير من تأثيراته في وظيفة الناقد المعاصر — عربيا كان أم أجنبيا — وإجمال

ذلك على الوجه الآتي :

أولا — على الناقد أن يستحصد في تراثه الشعري ، لكي يكون مالكا ناصية هذا التراث من حيث التذوق اللغوي ، ذلك أن القصيدة موضوع لغوي من نوع خاص ، تعمل فيه وضعية تركيبة الألفاظ في شكل معين (وهو ما يسميه النقاد بالمجاز) عملها الانشائي ، الذي يتابعه الناقد منقبا عن جمال التعبير من خلال النظم عند عبد القاهر ، أو ما يطلق عليه القرطاجني — متأشيا رسم عبد القاهر — الصياغة

ثانيا — اللفظ (وهو جزء من الجملة) لا معنى فنيا له في حد ذاته ، لكن أى توظيف له بوضعه في بنيات متغايرات ، من شأنه أن يغير في مجموع ما توحى به الجملة في كليتها^(٣) مما يسترعى خيال الناقد اليقظ فيفرض عليه أن يولد من لغة

(١) كتاب « الشعر لأرسطو طاليس ، وأثره في البلاغة العربية » — د . شكرى عياد ص ٢٤٤ ،

١٩٦٧

(٢) لقد تحدث « حازم » عما يجب أن يراعيه الشاعر في عبارته مما هو متعلق بالنظم ، ومعنى به حسن التأليف وتلازمه (في الحركات والكلمات) والتسهيل في العبارات ، وتزجج التكلف ، ومراعاة حسن الوضوح (في تقارب الألفاظ المتطابقة) وحماية الزيادة والحشو ، ومن ثم اختيار العبارات المستعذبة الجزلة (انظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب — د . إحسان عباس ص ٥٦٠-) .

(٣) يقول عبد القاهر . . . « أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض ، ويشتد ارتباط ثلث منها بأول ، وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعا واحدا . . . » (دلائل الإعجاز ص ٧٣ ، ص ٧٤)

العمل الأولى لغة ثانية ، تطفو فوق لغة الأثر الأدبي ، يقدر ما أوتي الناقد من طاقة على التحليل التذوق المقتنع لصنعة الشاعر

ثالثا — وعى الناقد بالعلاقات (وهو ما يطلق عليه معاصرا علم السيميولوجيا)^(١) التي تنجم عن توزيع الشاعر لألفاظه في تجربته الشعرية^(٢)

وذلك لن يكون إلا بأن يستعيد في نفسه تلك التجربة التي أفرزها فن الشاعر ماراً خلال الحالة النفسية ، والشعورية التي مر بها الشاعر فيحيها من جديد بمعونة ما توافر لديه (أى الناقد) من تمييز لخصائص هذه الألفاظ الموزعة بحيث يوميء إلى ما وراء الجمع بينها في مثل هذا التماسك الفني بفضل وعيه لرمزية التركيبة اللغوية ، أو ما يسميه النقاد العاصرون باسم الوعي بالتشكيل الفني للقصيدة .

(١) السيميولوجيا أو علم الدلالات Sémiologie علم اكتشف الباحثون أهميته بالنسبة لدراسة الأدب والفن . . . ويعرفه سوسور Saussure بأنه « علم يدرس حياة الدلالات داخل الحياة الاجتماعية ، وعلم يدرس مجموعة الدلالات : اللغات الشفرات Codes الإشارات . . . ويطلق بعض اللغويين على علم الدلالات اسم سيميوتيك Semiotique أى نظرية الدلالات العامة .

وهناك ثلاثة مستويات للدلالة : المصورة icone والإشارة indice والرمز Symbole ..

فالمصورة دلالة تحددها مادتها الديناميكية وفقا لطبيعتها الداخلية ، والإشارة دلالة تحددها مادتها الديناميكية وفقا للعلاقة الحقيقية بينهما . والرمز دلالة تحددها مادتها الديناميكية وفقا للمعنى الذي ستفسر به . . .

ويمكن إجمال ما سبق أن السيميولوجيا في مجال اللغة ، عنصر لغوي يجمع بين دال Significant ومدلول Signifié ...

(انظر مجلة « عالم الفكر » المجلد العاشر — العدد الرابع (يناير — فبراير — مارس ١٩٨٠) ص ٦٥ ، ص ٦٦ مقال بعنوان « الدلالة المسرحية » للدكتورة سامية أحمد | سعد)

(٢) انظر مجلة « فصول » — المجلد الأول — العدد الرابع يوليو ١٩٨١ « علم اللغة وعلم الشعر » أليف . ولعل طهيم — معاذ د . مجلة ابراهيم ص ٢٧٥ — الجزء الثالث — من الأسطر ١٥ إلى الأسطر

وهذا النوع من الوعي الفني لدى الناقد من شأنه أن يكشف لنا « فاعلية النظام النحوي في خلق العنى المتعدد^(١) فهذه الفاعلية جزء أساسى من حيوية لغة القصيدة وقدرتها على أداء كثير من وظائفها ، فالقصيدة بنية لغوية من نوع متميز

رابعا — فن إجادة قراءة الشعر قراءة تنقذ الناقد إلى ما وراء المعانى^(٢) المسطحة للألفاظ ، هو خير ما يجب أن يدرّب الناقد عليه نفسه المثقفة المتذوقة ، حتى تستطيع تمييز خصائص هذه الآلا: الموزعة في نظام لغوى خاص ، مستخرجة للقارئ — من أجواف تفاصيل ترجيع الصوت^(٣) مرة بعد مرة — كل الصور والمشاعر التى يمكن أن: رنيط بمكنون ألفاظ القصيدة

وهذه القراءة النقدية المتمرس^(٤) تحدد علاقات الألفاظ بعضها البعض ، كاشفة عملها داخل الشعر ، باحثة عما أفرزته عناصرها ، ومقوماتها من قيمة

(١). آمز| « تشومسكى » بأن النحو الوصفى يمكن استنساخه من النحو التوليدى ، فتحت المستوى السطحي لكلامنا يوجد مستوى أعمق لما تسمح لنا اللغة بقوله (انظر الفكر الأدبى المعاصر » ترجمة د . مصطفى يدوى ص ١٢٦)

(٢) انظر « نظرية الأدب » رينيه ديليك — أوستن وإوين ص ٢٠٢ ، وهما يطلقان على ذلك النوع من القراءة . . . « القراءة الإحيائية » والكتاب من ترجمة محى الدين صبحى ومراجعة د . حسام الخطيب ط ٢ ١٩٨١ — المؤسسة العربية للدراسات والنشر — بيروت
(٣) يقول عبد القاهر الجرجاني فى كتابه « أسرار البلاغة » ص ١٤٧ :

« ترى بالنظر الأول الوصف على الجملة ، ثم ترى التفصيل عند إعادة النظر ، ولذلك قالوا « النظره الأولى حمقاء . وقالوا « لم ينعم النظر ولم يستقص التأمل »

وهكذا الحكم فى السمع وغيره من الحواس ، فإنك تتبين من تفاصيل الصوت ، بأن يعاد عليك حتى نسمعه مرة ثانية — ما لم تتينه بالسماع الأول ، وتترك من تفصيل طعم المذوق بأن تعيده إلى اللسان ، ما لم تعرفه فى الذوق الأول ، وبإدراك التفصيل يقع التفاضل بين راء وراء وسمع وسمع وهكذا . . . »

(٤) انظر « قراءة جديدة لشعرنا القديم » — صلاح عبد الصبور ص ١٢١ ط دار « اقرأ » بيروت — لبنان — ١٩٨٢

للقصيدة ، فما الألفاظ في إيقاعاتها الصوتية داخل النظام اللغوي^(١) المتميز
للقصيدة ، إلا بلورات صغيرة تجسدت فيها تجربة الشاعر

وكلما ازداد الناقد معرفة بأصول صيغة البلاغة ، من مجاز وتصوير ، كلما ازداد
قدرة — حين قراءته — على تعمق الألفاظ ، واستخراج ما في أحشائها من معنى
مدخر^(٢)

وإزدياد معرفة الناقد بأصول صيغة البلاغة ، تعنى أن خبرته تحتاج إلى
الممارسة المتجددة في تحصيل هذه الصنعة ، التي لم يصل أحد إلى نهايتها — كما
قال حازم في أول بحثنا — وهو نفس ما قال به « ستانلي هايمن حين استعرض
مدارس النقد الحديث من خلال ما قدمه مشاهير رجالها لمجلة هذا الفن النابض
دائما ، متوصلا إلى : . . . » « أن أشد المشكلات هيمنة على وظيفة الناقد
المثالي تلخص في أن كل طريقة من الطرق التي طورها النقاد المحدثون ، لا تزال
في مرحلة أولية من الكشف .

(١) يقول د . جابر عصفور . . . « موسيقى الشعر نابعة من طبيعة أداته الخاصة من حيث الإمكانيات
الصوتية ، إذا ألفت في علاقات ، ومن حيث دلالة هذه العلاقات الصوتية على غرض من الأغراض أو معنى
من المعاني . . . وادام الوزن الشعري ينبع من نألف الكلمات في علاقات صوتية ، لا تنفصل عن
العلاقات الدلالية والنحوية . فلابد أن يستمد الوزن الشعري فاعليته من أداة صياغته ذاتها ، أى من
اللغة . . . » (انظر « مفهوم الشعر » ط ٢ ١٩٨٢ ص ٢٤٣ — دار التنوير للطباعة
والنشر — بيروت — لبنان)

(٢) انظر « فنون الأدب » لنشارلن ترجمة وتحرير د . زكي نجيب محمود ص ٣٠ ، ص ٣١ طبع لجنة
التأليف والترجمة والنشر ط ١٩٥٩ ، وانظر كذلك ما قال به آى . إيه . ريتشاردز في كتابه « مبادئ
النقد الأدبي » ترجمة د . محمد مصطفى بدوى حيث يقول في باب « تعريف القصيدة » ص ٩٤ . . . «
ومن الواضح أن هذه التجارب لابد أن تشمل قراءة الألفاظ قراءة قريبة التشابه . فيما يتعلق بالنغم ،
الإيقاع ، وليس من المهم أن يتفق القراء جميعا في طبقة الصوت طالما هم يحافظون على العلاقات بين الأجزاء
المختلفة للكلام داخل هذه الطبقة » (من السطر ٩ إلى السطر ١٢) ط ٢ المؤسسة المصرية العامة للنشر
١٩٦١ — القاهرة .

ولابد لمشتى هذه الطرق من أن يتبينوا ذات يوم أنهم يفعلوا شيئا أكثر من
حدث السطح الخارجى ، وأن أعمارهم لن تمكنهم من الذهاب وراء ذلك^(١)

خامسا — إن العمل الشعرى — وهذا فى نظرى هو المحك الأول الذى يجب أن
يستمسك به الناقد — شئ يكون فى صورة المعانى ، لا فى مادتها ، أى صورة ما
تشكل به الأفكار والمعانى فى الشعر — كما قال أرسطو — ، محاكاة لأفعال أو
محاكاة لمعان . ولن تتكشف رمزية التركيب اللغوية (كما قلنا فى ثالثا) إلا بوقوع
الناقد على فنية الاستخدام الزمى للتصوير مجسما فى الاستعارة ، التى هى
أكثر صورة يمكن أن يظهر فيها التصوير . حيث إن الاستعارة تعين
متميزين ، وتدمجهم بطريقة أشبه بالصهر ، ويتم التعبير عنها غالبا ، بدمج
الأشياء المتباينة^(٢) فى وحدة جديدة بواسطة ملاحظة الصلات بين الأشياء التى

(١) انظر « النقد الأدبى ومدارسه الحديثة » تأليف ستالى هايمن — ترجمة د . إحسان عباس ود . محمد
يوسف نجم ج ٢ ط دار الثقافة — بيروت ص ٢٥١

(٢) يقول الدكتور عبد الفتاح لاشين فى حديثه عن « الخصومات البلاغية والقديمة » المجموعة الرابعة
(الاستعارة) :

« فالاستعارة تقوم على الموازنة . . . فهى تعتمد على القياس ، والانتقال ، فحين فى التشبيه نواجه طرفين
بجسمان معا ، يهما فى الإستعارة نواجه أحد الطرفين محل عمل الآخر ، ويقوم مقامه للاشتراك فى صفة أو
صفات

وفى الاستعارة يكون أمام نوعين من المعنى : المعنى الحقيقى ، والمعنى المجازى ، وينبغى لتعرف المعنى
الحقيقى للاستعارة ، أن تكون هناك علاقة واضحة تربط بين الطرفين ، وتكون كالعلاقة المادية التى تيسر
الانتقال من لفظ الحقيقة إلى الاستعارة (وهكذا كانوا (يقصد . الفاد واللاعبي) ينظرون إليها (أى
الاستعارة) على أنها انتقال فى الدلالة) انظر كتاب « الخصومات البلاغية » القديمة فى صنعه أى عام »
تأليف د . عبد الفتاح لاشين ص ١١٧ . طبع د . المعارف . القاهرة . ١٩٦٢)

لا ترى العقول العادية أية أخوة بينها^(١) مثيرة في أنفسنا دهشة مفاجئة من شأنها أن تمنحنا نظرة جديدة .

ولن يتكشف لنا ذلك ، إلا إذا تعلم الناقد كيف يستمع إلى صوت كلمات الشاعر في القصيدة ، متبينا كيف تنسجم ، وتتوافق هذه الأصوات ، مع صوره ، ومع نظمه ، وإيقاعاته ، لتشكّل في مجموعها وسيطا ملائما (وهو ما عبر عنه إليوت فيما بعد بالمعادل الموضوعي) لنقل التعبير عن موضوعه .

وهنا تفرض طبيعة ما استخلصناه من وظيفة الناقد في القديم (يونانيا وعربيا) تفرض علينا وقفة نسائل فيها أنفسنا : . . .

« هل خرجت وظيفة الناقد المعاصر عندنا الآن عن تلك السنن ، التي اختطتها في اقتدار ، هؤلاء الرواد من فلاسفة « النقد الأدبي » الأوروپي (أفلاطون وأرسطو) ، بالاضافة إلى من تأثروهم إلى حد كبير من فلاسفة تذوق البلاغة العربية وتنظيرها (عبد القاهر وحازم) ؟ »

هذا ما سنحاول الكشف عنه خلال الصفحات الآتية : . . .

(١) انظر في ذلك مفهوم الخيال الثانوي عند كولردج (كولردج - د. مصطفى بدوي ص ١٥٨ / دار المعارف القاهرة) وانظر كذلك قول عبد القاهر حول وجوب « دقة نظر الناقد في تتبعه للمعاني التي تتكشف وراء اتحاد أجزاء الكلام ، ودخول بعضها في بعض ... » (دلائل الإعجاز ص ٧٣)

وانظر أيضاً ما يقرره « حازم » من أن « لغة المحاكاة نابعة من « التعجب » مثلاً لذلك بمنظر الشجرة ، فهو جميل ، ولكننا نجد أنه إذا انعكس على صفحة ماء صافية ، جاء أجمل بكثير لحدوث اقترانات جديدة وهو - كما يرى الناقد محيي الدين صبيح - ربما كان أول ناقد تنبه إلى التداخليات التي يثيرها الفن في النفس والتي هي مختلفة في طبيعتها عن الإحساسات التي يثيرها الشيء الواقعي في النفس (انظر مقال بعنوان « نظرية النقد الأدبي العربي » / مجلة « الفكر العربي » يناير / فبراير سنة ١٩٨٢ ص ٢٨٧ / العدد ٢٥ / معهد الإنماء العربي في بيروت) .

ونفس مضمون هذا الكلام عن الاستعارة يعرضه الناقدان « رينيه ويليك وأوستن وارن » في كتابهما « نظرية الأدب » الذي وضعاه سنة ١٩٤٨ حيث يقولان : ... « في أرفع صور الاستعارة ، يعمل كل حد في الآخر ويغيو ، بحيث يتكون في الحد الثالث فهم جديد بواسطة هذه العلاقة (ص ٢٠٩ ط ٢ سنة ١٩٨١) .

بسم الله الرحمن الرحيم

المراجع العربية للباب الأول

- ١ - الآمدى - الموازنة بين الطائيين
- ٢ - ابراهيم سلامة (دكتور) - بلاغة أرسطو بين العرب واليونان
- ٣ - إحسان عباس (دكتور) - تاريخ النقد الأدبي عند العرب
- ٤ - أدوليس (على أحمد سعيد) - زمن الشعر
- ٥ - أمين الخولى - مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب
- ٦ - جابر عصفور (دكتور) - مفهوم الشعر .
- ٧ - حازم القرطاجنى - مناهج البلغاء وسراج الأدباء
- ٨ - زكريا ابراهيم (دكتور) - فلسفة الفن في الفكر المعاصر
- ٩ - زكى نجيب محمود (دكتور) - في فلسفة النقد
- قشور ولباب
- المعقول واللامعقول في تراثنا الفكرى
- هموم المثقفين
- ١٠ - صلاح عبد الصبور - حياق في الشعر
- قراءة جديدة لشعرنا القديم
- ١١ - عبد الفتاح لاشين (دكتور) - الخصومات البلاغية والنقدية في صنعة ألى تمام
- ١٢ - عبد القاهر الجرجانى - أسرار البلاغة
- دلائل الإعجاز
- ١٣ - عبد الواحد لؤلؤة (دكتور) - الأرض اليباب - الشاعر والقصيدة
- ١٤ - على بن عبد العزيز الجرجانى - الوساطة بين المتنبي وخصومه
- ١٥ - فائق متى (دكتور) - إليوت

- ١٦ - فايز إسكندر (دكتور) - النقد النفسى عند أ.أ. ريتشاردز
١٧ - محمد خلف الله أحمد - من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب
ونقده
١٨ - محمد رضوان الداية (دكتور) - تاريخ النقد الأدبى فى الأندلس
١٩ - محمد زكى العشماوى (دكتور) - قضايا النقد الأدبى والبلاغة
٢٠ - محمد شكرى عياد (دكتور) - كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس
وأثره فى البلاغة العربية
٢١ - محمد صقر خفاجة (دكتور) - النقد الأدبى عند اليونان
٢٢ - محمد مصطفى بدوى (دكتور) - كولردج
٢٣ - محمد مندور (دكتور) - النقد المنهجى عند العرب
٢٤ - محمود الريمى (دكتور) - نصوص من النقد العربى
٢٥ - محمود السمران (دكتور) - علم اللغة
٢٦ - محمود السمرة (دكتور) - القاضى الجرجانى - الأديب الناقد
٢٧ - مصطفى الجوزو (دكتور) - نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية
والعصور الإسلامية)
٢٨ - مصطفى ناصف (دكتور) - نظرية المعنى فى النقد الغربى

دكتور سامى منير

١٩٨٤/٢/٦

الباب الثاني

إضافات الناقد التجديدية

(الوظيفة التجديدية)

الباب الثانى

إضافات الناقد التجديدية

مقدمة

بدأت الدراسة النقدية — عندنا فى مصر — فى أواخر القرن الماضى تخطو عدة خطوات ، كانت أولاها مشدودة إلى الوراء لا تكاد تبتعد عما وقف عنده القدماء إلا فى تردد أو تعثر ، وذلك حين بدأ الشيخ حسين المرصفى يدرس لطلابه كتابه « الوسيلة الأدبية » ، ثم تبعه الشيخ حمزة فتح الله فى هذه المهمة مؤلفا كتابه « المواهب الفتحية » .

وهاتان الدراستان كانتا تسيران — تقريبا — على أسلوب المبرد والقالى والجاحظ ، حيث كانت العناية تتجه إلى جمع النصوص الشعرية والنثرية المختارة بالاضافة إلى طائفة من الحكم والملح والأخبار والأمثال ، ثم تناول ذلك كله — وهذا ما يهمنى — تناولا يعنى باللغة والبلاغة والتدقيق .

وبعد ذلك جاءت خطوة أخرى — كانت أكثر تحررا من ريقة القديم وتمثلت فى ما بذله الأستاذ حسن توفيق العدل — وهو أحد أبناء دار العلوم — حيث درس فى ألمانيا وتعرف على طريقة الألمان فى دراسة الأدب ، وعلى ما كتبه مستشرقهم عن الأدب العربى وتمثل أسلوبه ذاك فى كتابه « أدب اللغة »

أما الخطوة الثالثة فكانت حين فتحت الجامعة الأهلية بمصر ١٩٠٨ حيث تمثل درس النقد الأدبى لطلابها فى طريقتين :

الأولى : طريقة القدماء المعتمدة على تفهم النص وتدقيقه والتعرف على غريبه

وحل معضلاته اللغوية والبلاغية وعوها

والثانية : طريقة المجددين من الأوربيين التي لا تقف مسألة درس الأدب عند اللفظة أو عند العبارة أو عند الجوانب البلاغية بل تمضى إلى التعرف على طبيعة الأديب المنتج للأدب وطبيعة العصر الذى أفرز هذا الأديب .

والطريقة الأولى كان يقوم بها الأستاذ حفى ناصف ، والشيخ محمد المهدى على حين الطريقة المجددة قام بها مستشرقون بمصر استقدمتهم الجامعة كالأستاذ جويدى والأستاذ نالينو والأستاذ فبيت — وهم أكثر المؤثرين فى أسلوب تناول النقدى لدى من يهمننا التركيز عليه فى مجال بحثنا ألا وهو طه حسين

أولا — الدكتور طه حسين

. يعد د . طه حسين حلقة الوصل — فى مجال تبيان وظيفة الناقد الأدبى بين القديم والحديث^(١) .

لقد تابع طه حسين باهتمام وتفتح محاضرات بعض الأساتذة المستشرقين كالأستاذ نالينو فأضاف هذا الزاد الجديد فى وعيه النقدى إلى ذاك الزاد القديم الذى كان تلقاه من بعض شيوخه الأزهريين الواعين كالشيخ حسين المرصفى وقد تمثل وعى طه حسين بوظيفة الناقد أول ما تمثل فى عمله « ذكرى أنى العلاء » حيث رأى أن عليه (أى الناقد) « إتقان علوم اللغة وآدابها مع إلمام بعلوم الفلسفة والدين ولابد أن يدرس التاريخ القديم والحديث وتقويم البلدان درساً

(١) انظر « دراسات أدبية » د أحمد هيكى ص ١٢٤ إلى ص ١٢٩ دار المعارف . القاهرة
الطبعة الأولى سنة ١٩٨٠

مفصلاً ولا يكتفى بما جاء من درس اللغة بحثاً في القاموس واللسان والمختص
والمحكم والتكملة والعباب ، بل لابد من دراسة اللغة القديمة ومصادرها
الأولى ، هذا مع دراسة لعلم النفس بالإضافة إلى درس الآداب الحديثة في أوروبا
ودرس مناهج البحث عند الفرينج بله كنبه الأساتذة الأوروبيون في لغاتهم المختلفة
عما للعرب من ادب وفلسفة ومن حضارة ودين»^(١)

هكذا يؤكد طه حسين أهمية اللغة واستيعاب تطورها بين القديم والحديث مع
مداولة المناهج اللغوية المعاصرة لكيفية هذا التناول النقدي في توجيه الناقد
الأدبي^(٢)

(١) تحديد ذكرى أبي العلاء ص ١٧ / دار المعارف ، بالقاهرة . وانظر كذلك كتاب « طه حسين كما يعرفه
كتاب عصره » مقال بعنوان « طه حسين الناقد » للمستشرق فرانشيسكو حابريلى ص ١٦٥ طبع دار
الملاى سنة ١٩٦٧

ويقول د . حاد عيسوي في بحثه « مرآة الأدب » مدخل إلى نقد طه حسين

« لقد تعلم طه حسين من لاسون أن العمل الأدبي ، يختلف عن الوثيقة التاريخية ، عما تشهده صياغته من
استجابات عاطفية وجمالية ، كما تعلم منه أن على الناقد أن يتوقف إزاء هذه الصياغة معتمداً على ذوقه
التاريخي ، فليس هناك مبادئ صارمة للدراسة كل عمل أدبي ، فالمهم هو التوقف عند صياغة هذا العمل .
والاستجابة في اللحظة التي تحدثها في الناقد ، والكشف من خلال هذه اللحظة عن معنى خاص في الصياغة ، ثم
بعد هذا المعنى روح الكاتب أو حياة الأفراد وبذلك يصبح النقد عملية تدور لكل كاتب نسبة ما في
أسلوبه من كمال »

(ينظر مجلة الفكر العربي يناير فبراير سنة ١٩٨٢ العدد ٢٥ معهد الإنماء العربي ، بيروت ص
١٦١)

(٢) يقول د . السامراوى دهرال في كتابه « أسلوب طه حسين في ضوء الدرس اللغوي الحديث »
« هذه مقابلة مثيرة للنوع وبراغمته في طرق التفاوت في التريب الخاص داخل البناء اللغوي الذي مبعثه دقة
بطء في البناء . وهذه على وحدة . مفصل شكل على شكل . براغمته في مسلكه داخل التركيب ، أي
في موقعه . وهذه في معنى محو فيه شيء من علاقاته من سمعه من مطابقه . التي براغمته في
البناء . . . مما يقاوم معه حس قواها » ص ٢ من كتابه المذكور . ص دار المعارف القاهرة

٩٨٢

ت . .

وجاء « حديث الأرياء » بعد ذلك لكي يبيّن عن وظيفه هامة للنقاد الأدبي عند طه حسين — متأثرا بالشك الديكارتى — تتجلى في وجوب تمرد الناقد على التبعية والميل في التدقيق والمقارنة من خلال إتقانه لعلوم اللغة والبيان والتاريخ ومناهج البحث — يعتمد على الحس الدقيق المرهف والدوق المهدب^(١) المهتم مجليا شخصية الناقد فيما يقدم من دراسة وفيما يصور من مواطن الجمال في الآثار الأدبية .

فإذا حاول طه حسين ناقدا تناول نص شعري قديم — كمعلقة ليبيد على سبيل المثال — نراه « يتمتع من كل مصادر المعرفة في سبيل تأكيد الحدوس المباشر للناقد إزاء العمل المنقود ، ودعم الانطباعات النهائية الخالصة كما تتجلى الطبيعة الأساسية لهذا النقد في وجوب اهتزاز الناقد إزاء جزئيات اللغة خلال سياق العمل الشعري^(٢) وهذا هو ما يجعل نقد طه حسين — رائدا — نقدا انطباعيا تأثريا يعود بنا إلى ما سبق أن ذكرناه من استخلاص لوظيفة الناقد في القديم من معرفة أصول صنعة البلاغة من خلال تعمق الألفاظ واستخراج ما في أحشائها من معنى مدخر بالاضافة إلى وظيفة هامة سنها طه حسين لمعظم نقادنا المعاصرين ألا وهى « الطابع الجدلي الذى يغلب عليه لرسوخ إيمانه بحرية الكاتب في إبداء رأيه النقدي في مسلمات عصره وقلبه للأوضاع المألوفة في عرف الناس^(٣) » إلا أن طه حسين يركز في نقده — كما يرى محمد مصطفى بدوى ، وهو من الذين تتلمذوا على طه حسين بكلية الآداب

(١) عن تطور مراحل خبرة التدقيق العنى ، يمكن الرجوع إلى مقال بعنوان « دراسات نفسية في نثوق الشعر » ، د. مصطفى سويف ، مجلة « المجلة » القاهرية ، السنة السابعة العدد (٧٧) مايو سنة ١٩٦٣ من ص ٢٥ إلى ص ٣٢

(٢) انظر مجلة « الحياة الثقافية » / ص ٤٣ ، وزارة الإعلام والشئون الثقافية بنونس العدد السادس من السنة الرابعة نوفمبر ديسمبر سنة ١٩٧٩

(٣) نظر نفس المجلة نفس العدد ص ٦٥ . ص ٦٦

جامعة الاسكندرية في الأربعينيات - « على التركيب اللغوي بالرغم من
انه لم يكن عاجزا عن النقد الفني ' ويستدل على ذلك بنقده لقصيدة
المتنبى

« وفاقا . كالربع أشجاء طاسه

وخاصة في تعليقه على البيت

« سحاب من العقبان يلحف تحتها سحاب

| إذا استسقت استسقت صوارم ————— « (٢١)

هذا النقد للتركيب اللغوي النقدي وفق ثقافة الناقد التأثري ، هو في
أساسه منتم إلى ما جاء في وظيفة الناقد الأدبي قديما (٢٢) بل إنه ليعد أساسا

(١) انظر نفس المجلة ونفس العدد ص ٦٥ ، ص ٦٦ . ولقد دلال محمد مصطفى ندوى على قدرة طه
حسور في مجال « النقد العمى » حين يلمس في حديثه عن معلقه « لييد » مكانه « حديث الأربعة »
الخيوط الأولى للحديث عن مفهوم الوحدة في الشعر والذي اتخذها الدكتور ندوى مطلقاً للمناقشة الجدلية
الفنية (تماماً كأسلوب طه حسين) للحديث عن مفهوم الوحدة الفنية في الشعر العربي مكانه « دراسات في
الشعر والمرح » سنة ١٩٦٠ تحت عنوان « الوحدة الفنية للشعر » ثم تلقفها منه زميله وأستاذي الدكتور
العشماوى مطبقاً فكرة « الوحدة العضوية على القصيدة العربية » بكتابه إقصايا النقد الأدبي والبلاغة بين
القديم والحديث « سنة ١٩٦٧ ، ثم قمت أنا - بتوجيه من أستاذي الدكتور محمد زكي العشماوى -
بدراسة للماجستير تحت عنوان « وحدة القصيدة في الشعر العربي الحديث » سنة ١٩٧٢ .

(٢) انظر نفس المجلة السابقة ونفس العدد ص ٦٥ .

(٣) يقول « طه حسين » في كتابه « مع المتنبي » ص ١٨٠ « الطبعة القديمة لدار المعارف بمصر »
عن شعر المتنبي في طور اتصاله بسيف الدولة : « لفظ المتنبي إذن في هذه السطور جزل ، لا يستطيع
المتنبي أن يبلغ به جزالة أجزل مما وصل إليه . ومعناه فخم دقيق مستقيم إلى أقصى ما يستطيع الشاعر أن يبلغ
من الفخامة والدقة والاستقامة .

وللمتنبي في هذا الطور عيوبه اللفظية والمعنوية التي لا تأتيه من تقليد نفسه وذوقه وطبعه ومزاجه الخاص :
أدير عقله وشعوره وحسه على هذا النحو ، فأدير تعبيره على النحو نفسه أيضاً » .

(ما وضع تحته خط دليل على وظيفة الناقد عند طه حسين التأثري اللغوية المتصلة بأسلوب الناقد العربي
القديم)

لنطلق نقدياً في حقل وظيفة الناقد المعاصر عند كثيرين من ناقدينا متأسين
درب طه حسين وعليهم رأسهم الدكتور محمد مندور .

ثانياً — الدكتور محمد مندور :

لم تكن الطريق ممهدة أمام الدكتور مندور حين اختار أن يستقرىء نظرية
الأدب في إطارين رئيسيين هما : فنون الأدب المختلفة ، ومذاهبه المتعددة ، لقد
اختار مندور تلمس بدايات الطريق الشاقة محاولاً جهده اكتشاف مسارنا الأدبي
الخاص موضعاً أن وظيفة الناقد تقتضيه استخلاص النظرية العامة في الأدب من
الملاحق القديمة لأدب أمته وحضارتها في اتصالها الوثيق بأداب العالم وحضارته ،
لذلك كان كتابه « النقد المنهجي عند العرب » دراسة علمية متذوقة للتراث
النقدي في اللغة العربية — سبقه إليه المرحوم — طه أحمد إبراهيم في كتابه
التقني الرائد للنقد العربي « تاريخ النقد الأدبي عند العرب »^(١) ، فإذا أضيف
إلى النقد المنهجي كتاب مندور الآخر « في الميزان الجديد » استطعنا أن
نستكشف المرحلة الأولى لمفهوم وظيفة الناقد عنده في استناده إلى الذوق
المدرَّب على قراءة عيون الأدب الخالدة وما يصاحب هذا الذوق الخبير من
معاناة ترتفع إلى مستوى الخلق والابداع ، وذلك لأنه إذا كانت دراسة الأدب في
نهاية الأمر هي تذوق النصوص فإن استقصاء الملاحق الذاتية والخصائص المفردة لهذا

(١) إن لي رأياً في ذلك قوامه « التأثير والتأثر » ومؤاده أن كتاب « تاريخ النقد الأدبي عند العرب »
تأليف طه أحمد إبراهيم هو التقنين النقدي الرائد للجهود بلاغية العرب ولقد تمثلت — وهذا ما يقلب على الظن —
د. مندور مضيئاً إليه تذوقه المدرَّب الخاص فاستفاض حتى ظهر كتاب « النقد المنهجي عند العرب » وعن
مواجه الاثنين « تاريخ النقد » لطلح إبراهيم و « النقد المنهجي » لمندور مع قراءة لكتاب الشعر لأرسطو جاءت
رسالة د. محمد شكرى عياد للدكتوراه « كتاب الشعر لأرسطو طالع وأثره في البلاغة العربية » . ويطالعنا
بعد ذلك كتاب د. إحسان عباس « تاريخ النقد الأدبي عند العرب » والذي استنار بالكتب السابقة مع
إصاحته لدراسة بعض المخطوطات والاستفادة من أسلوب من سبقوه في التناول النقدي التأثري ، مما حدا بمجاهر
عصفور أن يضع كتابه « الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي » مضيئاً وجهة نظر فلسفية جمالية
متداخلة تحاول سير أغوار منطوقات البلاغة العربية لتسوها على تجميع مفهوم فلسفي للصورة الفنية .

العمل الفني هو وظيفة الناقد الأدبي^(١).

يقول مندور عن الآمدى فيما يتصل بأسلوبه (أى الآمدى) فى النقد خلال كتابه « الموازنة » :

فالذى لا شك فيه هو أن الآمدى كان له ذوقه الخاص فى الشعر . . . وإنه لمن العيب أن ندعو النقاد إلى أن يكونوا علماء فيتجردوا عن كل ذوق شخصى ، وذلك لأنه ليس فى الأدب قواعد عامة تستطيع أن نطبقها آليا . . . وإنما هناك ذوق هو أساس كل نقد أدبى ، وهناك خبرة بالشعر ومعرفة بالأدب وباللغة نحاول أن نعزز بها أذواقنا ونعللها كلما وجدنا إلى ذلك سبيلا^(٢)

فالخبرة بالشعر عند مندور وباللغة هما عدة الناقد فى تشكيل ذوقه المدرب مما يجعل — فى رأى مندور — أمر الصياغة فى الأدب الفنى ليس أمرا شكليا ، فهو « ليس أمر مجازات وتشبيهات تتعلق بظواهر الأشياء أو لايضاح المعنى أو تقويته ، بل أمر الابداع الفنى فى صميم حقيقته فى محاولة الأديب خلق قيمة فنية لها أصولها فى نفسه ، ومن هنا تمايز الكتاب بطرق ضياعتهم ، وأدق ما يكون ذلك التمايز فى موسيقى كل منهم ، والذى لا شك فيه أن لكل نفس موسيقاها الداخلية وأن الأسلوب هو مرآة تلك الموسيقى ، وأن الكاتب الأصل العميق هو من تُجسُّ

(١) يقول الدكتور زكى نجيب محمود « عن الذوق والناقد الأدبى » فى كتابه (قشور ولباب) دار الشروق سنة ١٩٨١ ط ٢ ... « هذا التأثير الفريد المتميز ، الذى تنطبع به نفسك استجابة لموقف فريد متميز كذلك هو الذوق ... ص ٧٤ .. وإذا أصررت على أن تكون ناقدًا فلا مندوحة لك عن خطوة بعد قراءة « التذوق » خطوة هى وحدها التى تجعلك ناقدًا ، وهى أن تسأل نفسك ماذا فى هذه القصيدة من العوامل الموضوعية التى أثارت فى نفسى هذا الشعور أو ذاك ؟ ... ص ٧٧

(٢) انظر « النقد المنهجى عند العرب » - د. محمد مندور ط سنة ١٩٦٥ ، ص ١٤٢ / دار نهضة .. للطبع والنشر / الفيحالة / القاهرة .

بموسيقاه دون أن تستطيع إدراكها»^(١)

إن الدربة على استكناه موسيقى الشعر من خلال طرق الصياغة هو علامة على تأثرية مندور في ممارسته وظيفته الناقد ، مما يوحي لنا بوضوح أنه تلميذ وفي — ولكنه متأيز — لعله حسين في وجوب اهتزاز الناقد لإزاء جزئيات اللغة خلال سياق العمل الشعري — كما سبق أن ذكرنا — وهذا الاهتزاز لجزئيات اللغة في مسار العمل الشعري هو الذى يشهد بقوة التصوير اللغوى على الإيجاء ، ذلك الذى لا يمكن أن يولده أى تعبير مجرد ، بل هو وليد القوة الرمزية التى ترقد تحت العبارة من خلال إدراك الناقد لهذه القوة الرمزية المستمرة فى التركيب اللغوى التى قال بها عبد القاهر حين تحدث ، عن النظم^(٢)

ولكن مندوراً فى نقده يتفاعل تفاعلاً حياً عميقاً بين ما حصله من نظريات النقد الأوروى وبين ثقافته النقدية العربية (كما تمثلت فى النقد المنهجى عند العرب) والتى كان لعله حسين أثره الذى لا ينكر فى ابتعاثها بنفس مندور مما حدا بالآخر أن يفرد جزءاً غير يسير فى كتابه فى الميزان الجديد « لنظرية عبد القاهر الجرجانى ، والنظم عند الجرجانى والذوق عند الجرجانى »^(٣)

إلا أن مندوراً — رغم تلمذته النقدية العربية لغويًا تأثرًا على يدى طه حسين — لم يكن بالمحتذى المقلد دون وضوح شخصيته فى مجال وظيفة الناقد ،

(١) انظر « فى الميزان الجديد » / د. محمد مندور ، الطبعة الثانية ص ٩٩ — مطبعة نهضة مصر / القاهرة .

(٢) انظر هنا البحث ص ٣٧٣ عند الكلام عن وظيفة الناقد عند عبد القاهر ، ومندور يميل بهواه فى حديث وظيفة الناقد مع الأماضى فى موازنته التأثيرية بين الطائفتين ويظهر ذلك فى كتابه « فى الميزان الجديد » .
من حديثه عن التأثيرة التى عمادها الذوق المدرب للعالم ص ١٣١ من الطبعة السابقة .

(٣) انظر « فى الميزان الجديد » ط ٢ من ص ١٢٤ إلى ص ١٦١ / مكتبة نهضة مصر ومطبعاتها .

بل هو كما سبق أن قلت — متميز — عن طه حسين ولعل هذا التمايز يبدو في كتابه « الشعر المصرى بعد شوقي » حين حديثه عن شعر إبراهيم ناجى نقدياً فنراه يعلق على قصيدة ناجى « العودة » وهى من ديوان « وراء الغمام »^(١)

. . . « فهذه القصيدة التى أحسبها من روائع النغم فى الشعر العربى الحديث تقطع بأن الدعوة إلى التجديد كانت قد نضجت واستقام فهمها ، وذلك لأن القصيدة تندرج تحت فن عربى قديم رائع هو فن بكاء الديار . ومع ذلك أى جودة فى هذه القصيدة وأى أصالة ، وأى جمال فى هذا التصوير البياني الرائع الذى جسم المعنويات أروع تجسيم وأقواه ، فالبلى يصور الشاعر رأى العيان ، ويداه تنسجان العنكبوت . وهو يسمع أقدام الزمن بل وخطى الوحدة فوق الدرج .

وكل ذلك فضلاً عن ذلك الجو الروحى الذى تسبح فيه القصيدة كلها فتنفذ نسمايتها إلى النفوس بأسى مشج يبلغ فى قوته رغم رهافته قوة العاصفة التى تثير الوجدان وتحرك أعماق النفس ،

ولكن هذا التجديد المرهف فى التصوير البياني لم يرق فيما يبدو بعض كبار أدبائنا الذين لم يستطيعوا أن يتحرروا من معاجم اللغة ودلالاتها المتحجرة حتى لنرى طه حسين يأخذ فى مقال له بالجزء الثالث من « حديث الأربعاء » غن ديوان « وراء الغمام » — يأخذ على الشاعر ناجى قوله فى قصيدة « قلب راقصة » (وراء الغمام ص ٣٦)

أمسيت أشكو الضيق والأينا مستغرقا فى الفكر والسأم
فمضيت لا أدرى إلى أين ومشيت حيث تجرني قدمي

(١) انظر « محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقي » الحلقة الثانية ص ٦٠ ، ص ٦١ / معهد الدراسات العربية العالية / جامعة الدول العربية سنة ١٩٥٧ / القاهرة .

فيزعم أن الشاعر المجيد لا يستقيم له الاستغراق في الفكر والسأم معا (فالمفكر لا يسأم والسائم لا يفكر لأن التفكير يشغل صاحبه حتى عن الضيق والتعب والسأم ، ولأن السأم لا يمكن صاحبه من التفكير ولا يخل بينه وبينه ، وعلى كل حال فقد أمسى الشاعر ضيقا متعبا مغرقا في السأم والتفكير فخرج لا يدرى إلى أين ، ومضى حيث تجره قدمه .

فانظر إلى هذه الصورة التي لا تلائم شعراء ولا تلائم لغة ، فالقدم لا تجر صاحبها وإنما تحمله متثاقلة مكدودة إن لم يتح لها النشاط وإنما يجر صاحب القدم ، «مه إذا خرج فاترا مكدودا لا يقوى على المشي ، ولكن الشاعر أراد قافية تلائم «سأم فجعل قدمه تجره على حين كان ينبغي أن يجرها هو) .

يقول مندور . . . « فهذا النقد الجارى على منطق الفقهاء أبعد ما يكون عن الفهم الدقيق لحقائق النفس البشرية ، ففي زعمه أن السأم لا يجتمع مع التفكير كما أنه أبعد ما يكون عن عبقرية اللغة والفن عندما أخذ على الشاعر قوله : إن قدمه أخذت تجره بدل أن يجرها هو ، فالسأم كما يكون نتيجة لفرغ النفس من كل فكر أو إحساس ، قد يكون أيضا من إطالة التفكير واجتراره ، بل قد يكون منصبا على السأم نفسه كما أن التعبير بالقدم التي تجر صاحبها تعبير رائع دقيق لأنه يوحى بالحالة النفسية التي كانت مسيطرة على الشاعر أكبر الإيحاء ، فهو لا يسير عن قصد وإرادة وهدف ، بل يتحرك في شبه آلية ، وعندئذ تجره قدمه لا العكس كما يريد طه حسين بمنطق الفقيه «^(١)

إن مندورا في نقده هذا كان أبرع وظيفيا — ناقداً متذوقا — من أستاذه طه حسين في فهمه للتركيب اللغوي لدى إبراهيم ناجي شاعرا ، حيث إن فهمه (أى مندور) لايحاءات الاستعارة الجديدة في « تجربتي قدمي » وما يستتبعها

(١) نفس المرجع السابق ص ٦١

من الشرود الذى أوقعه الموقف بنفسى ناجى فجعله أسيراً لما تأمره به قدماء الواهيتان^(١) وقد سيطر عليه الذهول — هذا الفهم يشير إلينا أن « مندورا » قد وعى وتمثل — بل وأضاف من تأثرته النقدية — فلسفة عبد القاهر الجرجاني إلى أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ ، بل مجموعة من العلاقات و . . . « أن الألفاظ المفردة التى من أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها فى أنفسها ، ولكن لأن يفهم بعضها إلى بعض . . . فالمهم فى اللغة ليس الألفاظ ، بل مجموعة الروابط التى نقيمها بين الأشياء يفضل الأدوات اللغوية . . . »^(٢)

إن هذا المنهج النقدى اللغوى — والذى تبين لنا لدى الناقد محمد مندور — أول من أشار إلى صلته « بأحدث ما وصل إليه علم اللغة فى أوروبا لآيامنا هذه ألا وهو مذهب العالم السويسرى الثبت « فزدناند دى سوسير » الذى توفى سنة ١٩١٣ . . فى طريقة استخدامه كأساس لمنهج لغوى (فيلولوجى) فى نقد النصوص »^(٣)

فاللغة هى التى تسيطر على الأدب ، والنحو (لب الفن فى نظرية النظم) هو الذى يسيطر على اللغة ، ووظيفة الناقد هنا هو أن يدرك بدوقه المدرب خلال المناقشة والتعليل ما تسلل إلى نفسه — تأثراً — من سمات تجعله يميز

(١) وهذا موجود شعر « كامل الشناوى » مثل قوله فى قصيدة « لا تكنذى » ... « ويضيع من قدمى الطريق » حين ذهل لما رأى من أحبها فى موقف « الخيانة الداعرة » مع آخر .

(٢) انظر « دلائل الإعجاز » ص ٢٨٧ ، ص ٢٦ / عبد القاهر الجرجاني .

(٣) « النقد المنهجى عند العرب » نفس الطبعة التى سبق أن أشير إليها ص ٣٢٧ ، وهو فيما يبدو أول خيط فيما سياتى من حديث عن « البنيوي » التى أرى أن بلاغى العرب هم أصحابها مهما بدا أنها شكل نقدي معاصر وهو ما سعى « بالنقد الجديد » إلا أنها كما يقول الدكتور شكرى عياد - تناولت ميادين أوسع نطاقاً

(انظر مقالاً بعنوان « النقد الأدبى بين العلم والفن » د. شكرى عياد / مجلة الفكر العربى ، يناير / فبراير سنة ١٩٨٢ العدد ٢٥ ، معهد الإنماء العربى / بيروت ص ٢١٤ ، ص ٢١٥) .

بين الأساليب المختلفة مما يصدق معه قول « لانسون » . . . « لن نعرف قط
النبيذ بتحليله تحليلًا كيماويًا أو بتقرير الخبراء دون أن « تذوقه »
بأنفسنا»^(١) . ومن قبل « لانسون » قال البحترى رداً على عبيد الله بن طاهر
في تفضيله شعر مسلم على شعر أبي نواس وفقاً لما قال به اللغوي يحيى نعلب ،
« يا أمير المؤمنين إن أبا نواس أشعر من مسلم ، ولا علم لثعلب وأضرأ به ممن
يحيط بالشعر ولا يقوله ، وإنما يعرف الشعر من دفع إلى مضايقه »^(٢)

وهذا — في عرف مندور — هو حال الأمر مع من يتصدى للنقد عارفاً
بوظيفته من حيث هو فن دراسة النصوص وتمييز الأساليب مستعينا بضروب
من المعارف أهمها حاسة التقاط التركيبة اللغوية في سياقها الجديد ، ولعل
الشعراء هم أكثر الفنانين وعياً بتجربة النقد التأثري — المنضبط بطول دربتهم —
دون غيرهم^(٣) ولم يكن الناقد د . محمد مندور يغفل — في لحظة من لحظات
تنظيره النقدي أن يبين من خلال التطبيق على نصوص الشعر العربي ، قيمة
التركيبة اللغوية موسيقياً في بنية القصائد وأثر هذه التركيبة في توجيه المذاهب
الأدبية الوجهة التي تميزها عن بعضها البعض فتجعل هذا كلاسيكياً والآخر
رومانسياً والثالث رمزياً وكان أن توصل خلال هذه المرحلة التطبيقية النقدية إلى
نظريته في الشعر المهروس^(٤)

|(١)| « في الميزان الجديد » نفس الطبعة السابقة ص ١٣٠ .

|(٢)| « في الميزان الجديد » نفس الطبعة السابقة ص ١٣٦ .

|(٣)| سرى ذلك عند « إليوت » و « عبد الصبور » و « أدونيس » في دراساتهم النقدية متمثلة في
« العابة المقدسة » « حياقي في الشعر » « زمن الشعر والثابت والمتحول » .

|(٤)| انظر تحليل د . مندور في كتاب « في الميزان الجديد » لقصيدة « أخرى » التي قالها ميخائيل نعيمة
عقب الحرب العالمية الأولى ص ٥٠ إلى ص ٥٥ وكذلك قصيدة « يانفس » « لنسيب عريضة » من ص
٥٥ إلى ص ٦٤ تحت باب « الأدب المهروس » وقد أحد مندور هذه التسمية فيما يلي عن الشاعر
« وردروب » وهو رومانسي حين كان يتحدث عن أخيه (أعني وردروب) جود بقوله: «silent Poets» —

. ففي كتيبه « فن الشعر » يقول عن قصيدة « أخی » لميخائيل نعيمة . . . » والظاهر أن هذه القصيدة الرائعة قد استهوت بوزنها ونغماتها الموسيقية ومضمونها الجماعى ، أفئدة الأجيال التالية من شعرائنا إلشبان ، وربما كانت حماستى لها فى مطلع حياقى الأدبية ، ونضالى الحار فى سبيل كل ما سميته عندئذ بالأدب المهموس ، وتفضيلى له على الأدب الخطاى التقليدى ذات أثر فى لفت أنظار شبابتنا الشعراء إليها»^(١)

وفى حديث مندور عن « الصورة والشكل » يقول :

. . . « أما من ناحية الصورة والتركيب الموسيقى للقصيدة العربية فيخيل إلينا أن هذه القضية لم تدرس بعد فى شعرنا العربى دراسة علمية يجب أن تركز على المنهج التاريخى والمنهج المقارن معا ، وذلك لأننا لونغظرنا إلى صور الشعر وتركيباته فى الآداب العالمية لوجدنا أنها اتخذت أشكالا متباينة ، فالملحمة الشعرية كانت لها صورتها وتركيبها الموسيقى والمسرحية الشعرية كذلك ، بل إن القصائد الغنائية التى تعيننا هنا قد اتخذت هى الأخرى عدة صور وتراكيب فى الآداب العالمية الكبيرة .

وإذا كنا لا نستطيع استقصاء كل هذه الصور والتراكيب فلا أقل من أن نختار بعضها لنتركز عليها فى الدراسة المقارنة التى تستطيع وحدها أن تكشف لنا عن صورة القصيدة العربية وتركيبها ، بل وان تعيننا على تفسير هذه الصورة^(٢) وذلك التركيب

ويقول أيضا . . . « لماذا لم تتنوع الصور والتراكيب الموسيقية فى شعرنا

: أنظر كتاب The Art and Craft of Poetry Lawrence J. Zillman P. 31 Collier Books New York 1966.

(١) « فن الشعر » / المكتبة الثقافية (١٢) د. محمد مندور ص ٧٩ / وزارة الثقافة والإرشاد القومى / الإقليم الجنوى / الإدارة العامة للثقافة / نشر دار القلم بالقاهرة .

(٢) « فن الشعر » د. محمد مندور ص ١٠٩

العربى التقليدى كما تنوعت عند الغربيين . . . »

وكذلك يقول . . . « فى الحق إننا لا نستطيع أن نجد تفسيراً لرقابة التركيب الموسيقى للقصيدى العربى التقليدى وتحجر صورتها إلا فى أثر البيئة عليها سواء منها البيئة الطبيعية أو البيئة الاجتماعية . . . »^(١)

ويكرر القول . . . « ومن المؤكد أنه لم يكن من قبيل المصادفة تنوع وتغير التركيب الموسيقى للقصيدى العربى ، فى بلاد الأندلس حيث تتنوع مشاهد الطبيعة . . . فنشأ فى الشعر الشعبى أنواع من التراكيب الموسيقية المختلفة^(٢) »

هذا الإلحاح من جانب مندور « حول التركيب الموسيقى للقصيدى عموماً فى شتى صورها جعلنا نستشعر أنه يعنى أن « كل كلمة إنما هى جزء فى جملة وأن كل جملة جزء فى فقرة وأن كل فقرة جزء فى موضوع ، وعلى الناقد أن يدرس وظيفة كل هذه الأجزاء فى « سياق » العمل الفنى »^(٣)

فوظيفة الناقد الأدبى عنده وظيفة « تقويمية » تقوم على « الانطباعات الذاتية » وعلى « الحدس » ، ومن ثم فالناقد عند مندور — وهو نفس ما جاء به البنيويون أو الأسلوبيون فيما بعد — يقدم مقاييس يمكن أن تعد موضوعية للعمل الأدبى لأن لغة الأدب تكشف عن « الطاقات التعبيرية » الكامنة فى اللغة العادية والتي لا تظهر إلا باستخدام « الفنان » لها استخداماً متميزاً .

وهذا نفس ما قال به الإمام عبد القاهر فى نظريته عن النظم أو كما يقول

(١) « فن الشعر » د. محمد مندور ص ١١٢

(٢) « فن الشعر » د. محمد مندور ص ١١٥

(٣) مجلة فصول / مجلة النقد الأدبى / المجلد الأول / العدد الثانى / يناير ١٩٨١ / مقال بعنوان « علم اللغة والنقد الأدبى » أ. د. عبد الرزاق ص ١١٨

« تشومسكى » (اللغة الخلاقية) التى يتولد عنها ما لا نهاية له^(١) من الایحاءات
فى نفس القارىء أو السامع المدربين .

إن « مندوراً » دائم التذكير — ناقداً تأثرياً شمولى الثقافة — بأن الوظيفة الأولى
للغة ليست نقل المعانى المحددة وإنما هى وسيلة للإيحاء كما يقول الرمزيون إذ « إن
الأدب عندهم لا يسعى إلى نقل المعانى والصور المحددة ، وإنما يسعى إلى نشر
العدوى ونقل حالات نفسية من الكاتب إلى القارىء أو على الأصح الإيحاء
بها »^(٢)

ففى قصيدته « الوداع » من ديوان « وراء الغمام » لناجى (ص ٥٥)
يقول مندور حول هذا البيت :

« وإذا النور نذيرٌ طالِعٌ وإذا الفجر مُطلٌ كالحريق

(١) أختلأتشومسكى بتقسيم موسبر للغة إلى لغة وكلام ، وأطلق على الظاهرة الأولى تعبير (Competence) وعلى
الثانية (Performance) وقد قصد بالتعبير الأول (لغة) تلك القدرة التى تكون لدى كل فرد من أفراد مجتمع
معين ، والتى تمكنه من التعبير عما يريد بجمل جديدة ربما لم يسمعها من قبل ، أى التى تمكنه من تكوين
ما يريد من الجمل الجديدة .. ويسمى تشومسكى هذه الملكة « المعرفة اللغوية » ويعتقد بأن أهم مقومات
هذه القدرة هى معرفة الفرد بالقواعد الصرفية النحوية التى تربط المفردات بعضها ببعض فى الجملة بالإضافة
إلى معرفة مجموعة أخرى من القواعد أطلق عليها اسم القواعد التحويلية (Transformational Rules) تعمل
عملها فى البنية الباطنية العميقة من الجملة ، وهى البنية التى تحمل المعانى (أو الإيحاء) فتحوّلها إلى الشكل
الخارجى الذى يعبر عنه بالأصوات ...

(انظر « أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة / د. نايف حرمان ص ١١٥ إلى ص ١٢٠ عالم المعرفة
/ الكويت / العدد رقم (٩) سبتمبر سنة ١٩٧٨) وقارن هذا الكلام بما قال به عبد القاهر الجرجاني فى
« دلائل الإعجاز » حين يقول « فليس النظم إذاً إلا أن تضع كلامك الوضوح الذى يقتضيه علم
النحو ... (انظر : أعلام العرب رقم (٩) عبد القاهر الجرجاني ص ١١١ إلى ص ١١٨ / د. أحمد أحمد
وى / المؤسسة المصرية العامة / أغسطس سنة ١٩٦٢ .

(٢) الأدب ومذاهبه/ د. محمد مندور ص ١١٠ ط (٣) / مكتبة هضبة مصر ومطبعتها .

. . . « وبالرغم من جمال هذا الشعر الذى يجمع بين بساطة الاحساس وصفائه وقوة التعبير وأصائله عجبت إذ رأيت السيدة نعمات أحمد فؤاد فى كتابها عن ناجى تعيب قوله : « وإذا الفجر مطل كالحريق » زاعمة أن الفجر لا يمكن أن يشبه الحريق وهو بطبيعته ندى رطب . وهذا أيضا من نقد الفقهاء ، الذين لا يستطيعون النفاذ إلى أسرار الشعر ، فالشاعر هنا لا يتحدث عن الفجر الندى الرطب الذى تعرفه السيدة نعمات ، وإنما يتحدث عن الفجر الذى وضع حدا لليل الجميل الذى كان يضم الشاعر وحببته فرأى فى ضوء هذا الفجر حريقا يوشك أن يلتهم لحظات السعادة التى كان يتغم بها فى ظلال الليل ، وهذا التعبير وحده يعدل ديوانا من الشعر التقريرى الدارج » .^(١)

هكذا يرى مندور أن وظيفة التشبيه « كالحريق » ليست نقل معنى أو صورة محددة أو بمعنى آخر ليست هذه الوظيفة فى التشبيه الساذج على وجود علاقة بين الفجر الدامى (وهو المشبه) وبين المشبه به (كالحريق) إذ « العلاقة هنا لم تعد فى الشكل الخارجى ، بل فى الواقع النفسى لطرفى التشبيه حتى ولو كان هذان الطرفان ينتميان إلى مجالين مختلفين من مجالات الحواس ، كأن يكون أحدهما من مجال المرئيات ، والآخر ، من مجال المشموم مادام كل منهما ينتهى إلى صفحة النفس ويؤثر فيها تأثيرا متشابها هو أساس المجاز ، فالسكون مثلا من مجال السمع وأشعة الشمس من مجال البصر ، ولكن السكون قد يثير اطمئنانا وبهجة فى النفس يشبهان ما يثيره فيها ضوء الشمس ، وعندئذ يحق للشاعر أن يصف هذا السكون بأنه مشمس بجامع وحدة الوقع النفسى دون أن يكون فى عمله هذا خروج على أصول اللغة أو أصول البيان ، وإذن فالرمزية من الناحية اللغوية إنما تستند إلى أصل ثابت فى لغتنا وفى لغات العالم كافة ، بل إلى الأصل الذى أثرت بفضلها فى جميع اللغات واكتسبت وسائل جديدة للتعبير بدل الاكتفاء

(١) « محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوق » / د. محمد مندور / الحلقة الثانية ص ٦٢ / معهد الدراسات العربية العالية / جامعة الدول العربية / القاهرة سنة ١٩٥٥ .

لعل هذا المنهج الجريء الذى يجدد في وعينا النقدى وظيفه البلاغة العربية هو أثر من ريادة طه حسين^(٢) — أستاذ مندور — في مجال تحويل بلاغتنا العربية القديمة من بلاغة جامدة إلى حالات من التدوق الجمالى اللغوى الجامع لشتى الثقافات بما في هذه الأخيرة من صلات قرى نفسية تضئ السبيل أمام أجيال ممن يبتغون رفد ثقافتهم العربية بثقافات تنبض بواقع نفسى معاصر حتى يمكن أن نخرج برؤية جديدة تتسم بسمات متميزة بين متدوق ومتدوق وناقد وناقد^(٣) ولسنا هنا ببعيدين عما أراده عبد القاهر في مفهومه لتدوق البلاغة

(١) انظر « فن الشعر » - د. محمد مندور ص ٧٠ ، ص ٧١ - سلسلة المكتبة الثقافية الكتاب رقم (١٢) .

(٢) انظر « محمد مندور وتطور النقد العربى » . د. محمد برادة ص ٢٥٠ ط ١ سنة ١٩٧٩ - دار الآداب / بيروت .

(٣) ويعد الدكتور زكى نجيب محمود - في كتابه « المترجم والمغرب الأمثلة » ص ٤٠ ، ص ٤٢ (فنون الأدب) لتشارلتن ط ٢ سنة ١٩٥٩ - من الذين أسهموا إسهاماً نقدياً في مجال تدوق البلاغة العربية حين أخذ يعلق على هذا البيت :

قوم إذا استنبح الأضياف كلهم قالوا لأهمهم نولى على النار

فهو ينحو نحو عبد القاهر في نظريته — النقدية اللغوية السحوية — عن النظم ، بل إنه يعقد صلة بين نقاد العرب والنقاد الأوروبيين المعاصرين في كتابه (قشور ولباب / دار الشروق سنة ١٩٨١ . ص ٩٨ ، ص ٩٩) حين يقول . . . « فقد رأيت شهباً شديداً بين « سينجارجن » و « عبد القاهر الجرجاني » كما رأيت شهباً بين « بلاكمير » و « الآمدى » .

فإن يكن « سينجارجن » قد ألح في أن تكون عبارة النص الأدبى هي مدار النقد ، وأن يكون الحكم على الأثر الأدبى قائماً على مقدار أداء العبارة للمعنى المراد ، ولا شيء غير ذلك ، فقد ألح قبله عبد القاهر الجرجاني بتسعة قرون أو نحوها قائلاً : « الألفاظ خدم المعانى » وبأن العبارة لا تكون في الألفاظ مفردة بل فيها مركبة في عبارات ، لأن اللغة — كما يقول عبد القاهر — ليست مجموعة ألفاظ بل مجموعة علاقات ، ومهمة الناقد الأدبى هي البحث في تركيبة العلاقات اللفظية التي يبرمجها أمامه ليحكم بمقتضاها ، فإن قال الناقد : هذه عبارة جميلة ، ثم إذا سأله : ما أساس جمالها ؟ عرف كيف يجيب لأنه سيشير إلى خصائص في العلاقة الكائنة بين ألفتها من حيث الاختيار والتقديم والتأخير والحذف والتصریح وما إلى ذلك .

العربية^(١) واستنهاضها من إसार ركود المتطوقات التي قيدتها — من قبله — طويلا طويلا فحولتها إلى هياكل جيدة السبك الظاهري لغويا بعيدة عن روح المعاشة الإنسانية مما يصدق عليه قول القاضي الجرجاني . . . « وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن وتستوفي أوصاف الكمال . . . وتقف من التمام بكل طريق ، ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن ، والتتام الخلق ، وتناصف الأجزاء . . . وهي أحظى بالحلاوة ، وأدنى إلى القبول ، وأعلق بالنفس ، وأسرع مازجة للقلب . . . »

إن القاضي الجرجاني في عبارته السالفة يرمى من ورائها — وإن تجنب التصريح — إلى هذا الذي بدأه عبد القاهر — نقدا تطبيقيا تنوقيا لغويا نحويا —

== أما « بلاكمز » و « الأمدى » فكلامهما يضطلع في النقد بمهمة الجبارة كلامهما حتى الضمير يقلقه أن يترك بيتاً من الشعر من غير فحص اعتياداً على بيت سواء ، كلامهما ينقد ما أمامه من نصير ولا يتحرب قبل ذلك سلباً أو إيجاباً ، وإذن فهؤلاء الأربعة ... يقيمون أحكامهم الأدبية على دراسة النص جزءاً جزءاً ، ولذلك فني مستطاعهم أن يعللوا أدواقهم بما يمكن أن يسمى تعليلاً علمياً

ول كتاب الدكتور زكي نجيب محمود « في فلسفة النقد » / دار الشروق / الطبعة الأولى سنة ١٩٧٩ ص ١١٣ / يقول :

« لو كان الناقد الواحد ذا قدرة خارقة ، لتناول العمل الأدبي الواحد من كل وجهات النظر التي يفتح الله بها عليه ، حتى يستوعب شتى الأبعاد التي يمكنه بلوغ أمادها بادئاً من العنصر الأدبي الذي بين يده ، فيبدأ - مثلاً - بتحليل بنائه اللغوي كلمة كلمة وعجالة عبارة ، بل أخشى أن أقول حرفاً حرفاً ، فيظل القارئ ، أي أمازح ، غير عالم بأن مثل هذا التحليل هو ما ندعو إليه رجال من أعظم أصحاب المذاهب المعاصرة ، مثل « كيث بيك » ، ويقوم بتطبيقه فعلاً على بعض الآثار الأدبية » أ.هـ.

وانظر للدكتور زكي نجيب محمود أيضاً كتاب « أفكار ومواقف » / دار الشروق ط ١ سنة ١٩٨٣ تحت عنوان (ميلاد التلويق الفني) ص ٦ ، ٧ حيث سجل انطباعاته مقارناً بين تحليل نقدي تذوق قام به أستاذ أجيبى لبيت من شعر وردز ورث في قصيدته الملقاة (The Daffodils أي « الترجس الأصفر » ، وبين محاضرة تقليدية في الأدب العربي لمحاضر عربي يقدم على حد قول د. زكي ... « أحجاراً خشنة غلاظاً لا تقرى على هضمها أقوى الملعنات » . أ. هـ .

| (١) انظر « محمد مندور وتنظير النقد العربي » د. محمد برادة ص ٢٤٩ ط ١ سنة ١٩٧٩ ، دار الآداب / بيروت .

حيث أثبتت الفضيلة الفنية لقول على قول آخر مثل قوله تعالى : « واشتعل الرأس شيباً » وأنه — من خلال ذلك النظم المعجز — أكثر شمولاً مما لو قيل « واشتعل شيب الرأس » فالمفروض أن الفعل يأتي بعده الفاعل وفق نظام النحو التقليدى « اشتعل شيب » ولكن إجماء هذا التعبير التقليدى يخرج عليه القرآن في نظمه المعجز ليوحى بالشمول ناقلاً الفاعل ليصبح تمييزاً موحياً بسيطرة المشيب على كل الرأس ، وما كان منلور يبعد عن ذلك حين أخذ يبحث عن وسائل جديدة للتعبير بدل الاكتفاء بالوسائل القديمة — كما سبق أن ذكرنا منذ قليل — فليس من حق الناقد أن يصادر العمل المنقود بمجموعة من القوالب الفكرية الجاهزة ، أو أن يستغرق في التذوق الجمالى البحث لدرجة العمى عن الروابط المتينة بين الأدب والحياة ، بل إن عليه أن يرصد مكان العمل الأدبى من الحركة الأدبية والحركة الإنسانية على السواء ، وأن يكتشف العناصر المكونة للعمل الأدبى بدءاً من اختيار الكاتب لموضوعه إلى الزاوية التى اختارها لمعالجة هذا الموضوع . فإذا وضع الناقد يده على عنصر الاختيار الفنى — وهو أساس نظرية المحاكاة — وزاوية التصوير ، أمكن لمن يقرأ هذا العمل أن يحدد اتجاه السهم في موقف الفنان الفكرى بأدوات فنية خالصة ، وذلك أن الأدوات الفنية القديمة كانت قاصرة على اكتشاف ظواهر الشكل وجانبه السطحى ، وقد حان الوقت لأن نستبدل بها أدوات قادرة على استيعاب الشكل والمضمون في وحدة متكاملة »^(١)

هذا التمرد على الأشكال التقليدية بحثاً عن مقومات فنية جديدة هو الذى دفع « مندورا » — ناقدنا تأثرياً متجدداً — إلى الإعجاب^(٢) بشعر شاعر متجدد متمرد التعبير مثل : أحمد كمال عبد الحليم فى قوله « إلى الشاعر التائه » :

(١) انظر مجلة « الطليعة » السنة الخامسة مايو سنة ١٩٦٦ ص ١٤٦ مؤسسة الأهرام / القاهرة .

(٢) انظر « محمد مندور وتنظيم النقد العربى » د. محمد برادة ص ٢٥٧ .

- ما لعينك تبسمان ، وعيناي تموجان ثورة ووميضا .
- ما لقلبي ، وأنت قلبك راض ، يطلب النور والفضاء العريضا
- ما لروحى تكاد تقتل جسمى فتراه العيون جسما مريضا .
- ما لمثل يرى الليالى سودا ، ويرى مثلك الليالى بيضا .
- ما لشعرى طغى الجنون عليه ، أم ترى أنت لا تراه قريضا .

.....

- أنت تخلو إلى النجوم إلى الزهر إلى الطير حينما يتغنى .
- ربة الخمر باركتك فغنيت هراء ورحت تسأل دنا .
- فى سماء الخيال ضم جناحك تقع بيننا فتصبح منا .
- دع جمال الخيال وادخل كهوفا للملايين وارو للكون عنا .
- إنما الفن دمعة ولهيب ، ليس هذا الخيال والته فنا .

.....

- قلب الطرف هل ترى غير جهل وهزال وآهة مكتومة ؟
- وعيون قد أغمضت ويخور أطلقوه فراح يذرى سموه ؟
- وجيوش من الخداع تمشيها أكف لغاية مرسومة ؟
- وأكف هى المنابع للمال أضاعت سنيها محرومة ؟
- دع جمال الخيال وادخل كهوفا للملايين وارو للكون عنا .
- إنما الفن دمعة ولهيب ، ليس هذا الخيال والته فنا .

إن مجموعة الأبيات الأولى تكثر فيها التساؤلات الملتبسة بكلمة « ما » حيث
تعتبر الشاعر حالة الغيظ من هؤلاء المنعمين لا يحسون بحجم الحياة فهم في واد
والأشقياء تعاسة في واد آخر ، يبدو الاسترخاء في نظرات أعينهم (عينك
تبسمان) على حين تتدافع باستمرار أمواج الغيظ في أعين البائسين أمثال شاعرنا
(عيناي تموجان ثورة) أما كلمة (ووميضا) فهى بارقة أمل فى نفوس هؤلاء
الكادحين علّ ساعة الخلاص من المتمطين رخاوة نعيم أن تحين . إن الشاعر
(أحمد كمال عبد الحليم) يعجب من اختلاف مشاعر كل من هذا المسترخى

نعيمًا - محلقا في سماءات الخيال والانطلاق حالما أحلاما لا نهاية لها (يطلب
النور والفضاء العريضا) - والآخر الذى طحنته الحياة ونكبت به بأمثال « الشاعر
التائه » من ذوى الأموال والآمال لا يأبهون لفقراء الحياة الذين انتابت قلوبهم الحسرة
والمرارة فلا وقت لديها للاسترخاء الحالم ، وهذا ما يدفع الشاعر إلى التساؤل
المتعجب المقلب « ما لقلبي » .

بل إن الروح - وهى مصدر انبعاث حيوية الحياة ونبضها فى الانسان - هذه
الروح لدى من يعانون الفاقة ليست مصدر حياة إنها تنهش وتنهش فى جسد
المعوزين (تقتل جسمى) - ممثلين فى الشاعر - حتى يبدو صاحب هذا الجسد
شاحبا متهاككا لما يرى (الليالى السود) بينما ذلك التائه يرى - من منظوره
الخاص - (الليالى بيضا) وفى تعبير « الليالى بيضا » صدمة فكرية لنا نحن القراء
نستشعرها من الإيحاء الرمزي خلال هذا التعبير الصارم المتشدد الذى يزعم بأن
الليالى يمكن أن تكون « بيضا » ، ناهيك عن الشعر المجنون لأن طغيان الجنون
على مثل ذلك الشعر - وهو تعبير شكسبيرى^(١) من شأنه أن يدفع - أمام

(١) بقول شكسبير فى مسرحيته « حلم ليلة صيف » :

The lunatic, the lover and the poet are of imagination all compact

ويعلق « جيمس ريفز » على ذلك بأن الشاعر ليس كغيره من الناس لأنه يجمع فى إهابه شخصيات
مسانية إلا أنه يتميز عن هذه الشخصيات بطاقة متطورة ذات مقدرة غير معهودة من السيطرة على اللغة .

«He did so by and through his Mastery of Language»

... He is not unlike other men he is like many different men, and separated from them only by
an abnormality developed power of speech»

Understanding Poetry انظر)

by : James Reeves p. 44 & 45.

مخيلتنا بأن قائل هذا الشعر لا يأبه بما هو تقليدى من صيغ مألوفة لدى الشعراء بل إن شاعرنا - أحمد كمال عبد الحليم - ليتتقى الكلمات الهادرة الفوّارة موقظاً أمثال هذا الذى لا يرى فى مثل كلمات - أحمد كمال عبد الحليم - شعراً لانفلات إيجاءاتها من قيود الرتابة التقليدية - مثلما كان يقصد الرمزيون - إلى واقعية متمردة تضجر « الشاعر التائه » الذى لا يمكنه استساغة هذه الأشعار المتمردة شكلاً ومضموناً - فيرميه عبد الحليم خصصاً إياه بالتبذل الشعري قائلاً « أو ترى أنت لا تراه قريضاً ؟ »

إن اختيار د . مندور لهذه القصيدة المعاصرة ذات الإيقاعات التمردة فى القوافى والعروض والصيغ بمثابة لمذهب ساد يوماً ما فيما يعرف باسم « المذهب الواقعي الاشتراكي » يجعلنا نتلمس فى وضوح أن اللغة فى سياقها الجديد - كما استكشف خيوطها الأولى عبد القاهر فى نظريته - هى إطار تعبيرى - يحمل مضمونها الوجود الروحي الفكري لشعب هذه اللغة .

والتّمرّد على اللغة لا يتم إلا باللغة نفسها ، وتمرّد الشاعر على اللغة من طور التحجر والجمود إلى طور المطاوعة والتطور هو فى الحقيقة رفض أن تظل طاقاتها الهائلة مأسورة فى قوالب شاحبة من كثرة الاستخدام حتى لتعطّلها عن ابتداع قوالب جديدة .

فاللغة العربية - عند الشاعر المتجدد - تطالبه بمواكبة ركض الحياة للتعبير عن مضامينها الجديدة بصيغ جديدة موائمة حتى لا تتخلف أثناء رحلة تعبيرها عن إنسانها المعاصر^(١) . ولو لم تكن لدى الشاعر وأصالته لما استطاع - دوماً -

(١) يقول الشاعر نزار قباني : « الشعر هو هذه اللغة ذات الصور العالى ، التى تلغى كل لغة سابقة ، وتعبأ صياغتها من جديد .

(أنظر « هو الشعر ؟ » نزار قباني ص ٣٣ ط ١ سنة ١٩٨١ / منشورات نزار قباني / بيروت - لبنان)

الإتيان بصيغة إضافية تمكّنا - معشر المتذوقين - من رصد تركيبته المتمردة أو بعبارة أخرى تركيبته الراضية للوقار اللغوي المتمرد على المعجم الشعري المألوف^(١) بشرط أن يتوافر للشاعر الذى يتصدى لمحاولة الانقلاب على اللغة القديمة معلّم أساسى ، هذا المعلم هو احتواء هذا الشاعر أولا لهذه اللغة القديمة وامتلاك طبعها وآبدها وشاردها واستيعاب نشيرها وتنظيمها فى الفكر والفن ، والوقوف المفكر المستأنى على دقائق العلاقات والروابط التى تربط بين مفردات اللغة فى العمل الشعري على تعاقب أجيال هذا التراث الشعري المتواتر الفيضان ، مثل هذا الشاعر هو وحده الذى يمكن أن يكون مؤهلا لإحداث هذا الانقلاب وتجسيد هذا التحول « فالشعراء - كما نسب حازم القرطاجنى إلى الخليل بن أحمد - أمراء الكلام يصرفونه أنى شاءوا ، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده ومن تصريف اللفظ وتعقيده ومد المقصور وقصر الممدود ، والجمع بين لغاته والتفريق بين صفاته ، واستخراج ما كلّت الألسن عن وصفه ونعته والأذهان عن فهمه وإيضاحه ، فيقربون البعيد ، ويبعدون القريب ، ويحتجّ بهم ولا يحتجّ عليهم ، ويصورون الباطل فى صورة الحق ، والحق فى صورة الباطل »^(٢)

إن مندورا يلقي عبثا هائلا على وظيفة الناقد كما يخيّل إلينا خلال ما عرضنا إذ هو يعنى أن بصيرة الناقد الشاملة - عليها أن تستبين تطور فن الشاعر خلال تداوله للغة وأساليب صياغتها المتعددة المتجددة خلال مسيرته الفنية الشاقة

(١) انظر فى ذلك التمرد كتاب « ظواهر التمرد الفنى فى الشعر المعاصر » - د . محمد أحمد العزب - سلسلة إقرأ العدد (٤٤٢) من ص ١٢٤ إلى ص ١٣٤ ، وانظر كذلك كتاب « بناييع الرؤيا » لجبرا ابراهيم جبرا ص ١٢٨ ط ١ سنة ١٩٧٩ / المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت . وانظر كذلك د . زكى نجيب محمود كتاب « مع الشعراء » فى حديثه عن لغة أدونيس الشعرية ص ٨٧ / دار الشروق ط ١ سنة ١٩٧٨ .

(٢) منهاج البلاغ ١٤٣ - ١٤٤ ، وانظر العقد - ٥ / ٣٥٤ ، والصاحبى ٢٧٥ .

حتى يستحصل^(١) - لأن الشعر صعب طويل سُلّمه كما يقول الخطيئة - ومن خلال هذه المتابعة المسترشدة بذوق الناقد المثقف يمكن أن تتكون له (أى للناقد) | شخصيته الفريدة والتي هي عماد توحد رؤيته الفنية متضافرة عناصرها - القديمة والحديثة^(٢) متضافرة قدراتها لتبرز ما في العمل الفني من عناصر - معظمها راجع إلى الحنكة في استعمال اللغة - تساعد على تشكيل ذلك العمل كائناً عضوياً حياً .

وهنا يبدو لنا أن «أمندورا» كان له موقف خاص من أماكن تحقق الوحدة العضوية في الشعر الغنائى وحتمية وجودها في العمل المسرحى مما يذكرنا بتأثره بأستاذه طه حسين حين تحدث عن الوحدة المعنوية في معلقة ليلى بكتابه « حديث الأرباء » من ناحية وما يجعل اتصاله وشيخا من جهة أخرى بما جاء في بداية

(١) الطيحي قال ذلك في حديث مندور عن الشاعر « أحمد زكى أوى شادى » في كتابه « الشعر المصرى بعد شوقى » الحلقة الثانية ص ٣٣ حين يمرض لرأى أوى شادى في غزارة شعره التى منته من تحريك هذا الشعر قائلاً : « واستطاعة المخاد أن يلجأ إلى شعر أوى شادى نفسه ليجد الكثير من عيوب الصياغة الناتجة عن هذا الرأى الفريد - يقصد كلام أوى شادى عن غزارة شعره التى جعلته لا يتم بفريلته - مثل الثوبه حيناً ، والغموض والعجز عن الإبانة حيناً آخر ، ثم الحشو وهبوط أواخر الكثير من الأبيات هبوطاً ينطبق عليه ما يسميه نقاد الغرب بذيل السمكة عند ما ترى البيت ينتهى بعبارة لا تضيف جديداً للصورة أو المعنى بل ويسهل حذفها إن لم يحسن لولا ضرورة الوزن والقافية . وكل ذلك فضلاً عن ابتذال الكثير من المعانى والصور وقرب منالها . . . »

وتارة هنا الذى جاء عن د . أوى شادى في نقد مندور له بما قاله نفس الناقد عن الشاعر مطران خليل مطران في كتابه عنه نفى الجزء الأول (الحلقة الأولى) من الكتاب المذكور لتعرف أن وظيفة الناقد تلك المتابعة الدعوى لإنتاج الشعراء حتى يستبين له من خلال هذا الاستقراء - وهو ما فعله بلغاء العرب القدامى ودلنا عليه طه حسين معاصراً - مذهب هذا الشاعر في تناوله للتركيب الفنية لشعره باعتقاد الناقد على حاسته التدقيقية المبررة المثقفة .

(٢) انظر العمود المفقود لمشروع التنظيم النقدي عند د . مندور في ص ٢٥٥ من كتاب « محمد مندور وتنظيم النقد العربى » ط ١ سنة ١٩٧٩ دار الآداب / بيروت .

بخشا من كلام عن وحدة العمل الفنى عند أرسطو فى نظريته عن المحاكاة (١) .
وانتهاء إلى فهم حازم القرطاجنى لهذه الوحدة .

يقول منثور فى كتابه « النقد والنقاد المعاصرون » . . . « والواقع أن
« وحدة القصيدة » لها قصة طويلة فى أدبنا العربى قديمه وحديثه ، كما أن مفهومها
ظل غامضا لزمن طويل (٢) . . . إذ نلاحظ أنه قد قصد بها أحيانا كثيرة فى
نقدنا الحديث إلى « وحدة الغرض » وذلك لأن القصيدة العربية القديمة إذا
كانت عند ظهورها التلقائى قد تمتعت بلا شك بوحدة الغرض — إذ كان الشاعر
يقول القصيدة أو المقطوعة لساعته فى الأمر الذى يشغله — فإن التكسب بالشعر
لم يلبث أن حمل الشعراء على المديح ، وعز عليهم أن يقصروا عليه شعرهم فجمعوا
فى القصيدة الواحدة بين هذا المديح وأغراضهم التلقائية القديمة ، وبهذا أصيبت
القصيدة للعربية بالتفكك وبخاصة فى قصائد المديح ، وإن يكن كثير من القصائد
الأخرى قد توفرت لها وحدة الغرض على نحو ما نشاهد مثلا فى غزليات العذريين
بل الغزل الحسى أيضا عند جميل والمجنون ، وابن ذريح وكثير وعمر بن أبى ربيعة
وكثير غيرهم .

ولكن لسوء الحظ رأينا أحمد شوقى يتابع الأقدمين فى مدائحه فتراه مثلا يستهل
إحدى مطولاته فى مدح الخديوى بقوله :

— نخدعوها بقولهم حسناء والغواى يغرهن الثناء

(١) انظر « محمد منثور وتنظير النقد العربى » د . محمد برادة ص ٢٥٠ ، ص ٢٥١ .

(٢) وهذا نفس ما أشار إليه الدكتور محمد مصطفى بدوى فيما بعد فى دراسته عن « الوحدة الفنية فى
الشعر » بكتابه « دراسات فى الشعر والمسرح » الذى صدر عام ١٩٦١ عن الهيئة العامة للكتاب
بالإسكندرية ، ولا يخفى أن الدكتور مصطفى بدوى كان من تلاميذ منثور بكلية الآداب جامعة
الإسكندرية فى الأربعينيات .

ولكن وحدة الغرض قد أخذت تختلط بعد ذلك عند العقاد وغيره من نقادنا المحدثين بما سموه « الوحدة العضوية » ، أى بناء القصيدة بناء هندسيا بحيث تخرج من بين يدي الشاعر كالكائن العضوى الذى لا يمكن نقل جزء منه مكان جزء آخر وهى دعوة سليمة من ناحية الفلسفة الجمالية ، ولكنها لا تكاد تتصور فى الشعر الغنائى الخالص الذى يقوم على تداعى المشاعر والخواطر فى غير نسق وضعى محدد ، وإنما تُتصوّر هذه الوحدة العضوية فى القصائد ذات الموضوع الذى له بدء ووسط ونهاية على نحو ما نشاهد اليوم فى عدد من قصائد الشعراء الشبان المعروفين بالشعراء الواقعيين حيث يتخذ كل منهم موضوعا لقصيدته قصة قصيرة ، أو دراما سريعة يعالج بها إحدى مشاكل عصره أو مجتمعه »^(١)

هذا التعليق النقدي عن تطور مفهوم وحدة القصيدة كما عرضها الدكتور مندور يشير إلى حقيقة استمسك بها — خلال وظيفته ناقدا — ألا وهى الثقافة المستقرئة الشاملة فى تذوق ومقارنة كى تستين للناقد وجهة نظر خاصة متجددة من خلال تراث أمته الأدنى موصولا بالحاضر المتطور مما ترك كبير أثر فبمن تابعا مندورا — من تلاميذه أو غيرهم — نقاد شعراء أو شعراء نقادا ، أو لد كبير خصومة بمن عاصرهم مندور الذين تعرضوا لنقد شعراء مشهورين كالأستاذ العقاد الذى أخذ على شوقي عدم تحقق الوحدة العضوية فى قصائده فواجهه مندور معلقا على رأيه السابق هذا بأسلوب جرىء أقرب إلى الجدل — لعل هذه الجرأة قد استلهمها مندور عن أستاذه طه حسين من ناحية ، وفرضتها عليه دراسته للأدب الأوروبية وتخصصه فى الحقوق من جهة أخرى —

قائلا فى تساؤل :

(١) انظر كتاب « النقد والنقاد والمعاصرون » د . محمد مندور ص ١١٢ ، ص ١١٣ الطبعة الأولى / مكتبة نهضة مصر . ولعل القصيدة التى قد سبق عرضها هنا بالصفحات السابقة من هذا البحث للشاعر أحمد كمال عبد الحلیم متحققة فيها تلك الواقعية ومن أبرز هؤلاء الشعراء الواقعيين عندنا فى مصر « صلاح عبد الصبور » وله عدة قصائد يطبق عليها ما قال به مندور ، ثم إنه يعد من الشعراء النقاد ولكم الطائفة التى تتلمذ كثيرون منها على يد مندور من ناحية أو على يد الشيخ أمين الحولى من ناحية أخرى (صلاح عبد الصبور — كما قال لى هو شخصياً سنة ١٩٨١ — من تلاميذ الحولى) .

. . . « هل من الممكن أن يستقيم هذا المقياس في أى شعر غنائى ينتظم
مشاعر وخواطر متناثرة حتى ولو كان هذا الشعر هو شعر العقاد نفسه صاحب
هذا المقياس التعسف ؟ »^(١)

ثم يمضى مدللا على أن إعادة ترتيب أبيات قصيدة لأى شاعر ليس مقياسا
عادلا لإثبات انتفاء تحقق الوحدة العضوية لدى أى شاعر غنائى ذلك أن - أحد
طلاب مندور نفسه - قد استطاع أن يعيد للعقاد ترتيب أبيات لعدد من
قصائده حتى تتحقق فيها الوحدة العضوية تماما كما حاولها العقاد نفسه في شعر
شوقى^(٢)

غير أن مندورا يحاول التخفيف مما يسميه « تعسفا » في النقد لدى العقاد
أفيا « التفكك » وانعدام الوحدة العضوية عن شعر العقاد - على نقيض ما
وصم العقاد شعر شوقى - مقرا . . .

. . . « إن المطالبة بالوحدة العضوية لا تكون إلا في فنون الأدب الموضوعى
كفن المسرحية ، وفن القصة والأقصوصة . وأما في شعر القصائد فلا ينبغي أن
يطلب بها إلا في الشعر الموضوعى دى الطابع الواقعى الذى تنبنى القصيدة فيه
على قصة قصيرة أو دراما سريعة ، وأما الشعر الغنائى الخالص ، أى شعر
الوجدان - فمن أكبر التعسف مطالبة الشاعر بمثل تلك الوحدة التى لا تقبل
تقدما أو تأخيرا في نسق أبياتها »^(٣)

(١) النقد والنقاد المعاصرون ص ١١٥ .

(٢) انظر « النقد والنقاد المعاصرون » د . محمد مندور ص ١١٤ ، ص ١١٥ ، وكما فعل عيد الحى دهاب
و كتابه « شاعريه العقاد في الميزان » ، وانظر « ملاحح وحدة القصيدة في الشعر العربى » د . سامى منير
ص ٣٦٠ / الميزة العامة للكتاب ط سنة ١٩٧٩

(٣) النقد والنقاد المعاصرون / د . مندور ص ١١٨

فقصيدة الشعر — وَفَّقَ رأى مندور هذا السابق — لا يمكن أن تخصص إلا لمنطق الشعور ، ذلك أن الرؤية الفنية عند الشاعر ، تطلق العنان للعاطفة التي تحرك الخيال فتجعله يفعل فعله — بتجميع ما يمكن من مواقف تدور حول موضوع واحد^(١) — في إخراج العمل الفني وقد توحد عضويًا .

إلا أن مندورا لم يحدد تحديدا قاطعا ما المقصود بالوحدة العضوية فهو يكشف بالدوران حول أنها إنما تتحقق في القصائد القصصية أو الدراماتيكية — كحالتها عند مطران^(٢) في بعض قصائده — كما أنه لم يحدد أيضا ما المقصود بالخيال — الذى هو عماد قيام تماسك أعصاب الوحدة العضوية — وربما كان ما وقعنا عليه خلال كتبه النقدية خاصاً بمفهومه عن الخيال هو ما أسماه — عند عبد الرحمن شكرى — بالاستبطان الدائى حين يقول :

... « الاستبطان الدائى ليس إذن عاجزا عن اكتشاف حقائق النفس البشرية وخفاياها ، بل لعله من أهم منابع تلك المعرفة ، فإن الانسان بفضلها يعمل في نفسه ويضعها تحت مراقبة العقل الدائم — ولكن خطر هذا المنهج يصيب أصحابه أنفسهم ، وبخاصة إذا كانوا من الأدباء والشعراء المتوقدى الاحساس الصارمى الضمائر . . . إذ يحيلون ذواتهم إلى موضوعات للدرس تكاد تكون منفصلة عن حياتهم الخاصة وسلوكهم في تلك الحياة .

وهذا الخطر هو ما أصاب عبد الرحمن شكرى فعلا ؛ فقد انتهى به التأمل في نفسه واستبطان ذاته حداً جاوز ما رأيناه في بعض الشخصيات الروائية ذاتها ،

(١) انظر رأى مندور في ذلك مطبقاً على قصيدة « جواد حسنى » التي كتبها زوجته ملك عبد العزيز في كتاب « فن الشعر » صفحات ٨٦ ، ٨٧ ، ٨٨ .

(٢) انظر « الشعر المصرى بعد شرق » الحلقة الأولى ص ١٥ .

مثل شخصية هاملت التي حللناها في كتابنا « نماذج بشرية » وأوضحنا كيف أن شيكسبير جعل من تفكير هملت وكثرة تأمله في نفسه معولا حطماً لإرادته ، وشلّه عن العمل الذي كرّس حياته له ، وهو الانتقام لأبيه كما أن كثرة التأمل والاستبطان الذاق لا يشلان الإرادة فحسب ، بل وكثيرا ما ينتهيان إلى نفث الفوضى في عمل العقل ذاته ، وإصابته بالعجز عن البت في الأمور بأحكام حاسمة ، كما أنهما كثيرا ما يؤديان إلى استفحال المشاعر وزيادة سطوتها ، سواء أكانت تلك المشاعر سارة أم مؤلة ، وذلك لأن التأمل والاستبطان يشبهان عملية الاجترار لتلك المشاعر والأحاسيس ^(١)

ثم يقول مستكملا فعل هذا الاستبطان الذاق في توليد الصور الشعرية عند شكري قائلا . . . « وعن هذا التأمل ، وذلك الاستبطان نبت تلك الظواهر الفريدة التي تراها في شعر عبد الرحمن شكري وتلك الرؤى الشاذة التي نلمحها في لوحاته مثل لوحة « البعث » التي سبق أن تحدثنا عنها ، ومثل قصيدته عن المجرم ، وحديثه إلى المجهول في الجزء الخامس من ديوانه ^(٢) »

فكأن تلك الظاهرة والتي يسميها مندور « بالاستبطان الذاق » هي البديل عن « الخيال » إذ هي ، أي الاستبطان الذاق تعمل على تقوية تأمل الذات الشاعرة مجترة للمشاعر والأحاسيس عاملة على خلق الرؤى الشاذة التي — في رأينا — هي عماد ما يأتي به الشاعر شكري من صور فنية تعمل على تجديد تصورنا لمفهوم اعتدنا عليه كمفهوم « يوم البعث » الذي يرى فيه شكري — من خلال استبطانه الذاق — رؤية معاصرة لعصره — الذي يسطو فيه الساطون على فكره (فكر شكري) — وسط هذا الحشد ليوم الحشر والكل مشغول بأمر تجميع أعضاء جسده وأهم ما في هذه الأعضاء هو رأس الانسان مختزن فكره ،

(١) انظر « الشعر المصري بعد شرق » الحلقة الأولى ص ٧٣ .

(٢) نفس المرجع السابق ص ٧٤ .

ومنا يبدو رأى شكبرى فيمن يستلبونه فكره وهو يصارعهم فيما يشبه اليأس

... ورب غاصب رأس ليس صاحبه وصاحب الرأس يكيه ويختصم^(١)

وقول « رؤية معاصرة لعصرة » ليس فيه مبالغة ، بل إنها رؤية معاصرة ممتدة حتى عصرنا ، إذ عنها أخذ صلاح عبد الصبور — شاعرنا الحلّاجي المثقف المقهور — قوله في أواسط الستينيات بمصر :

— هذا زمن الحق الضائع

— لا يعرف فيه مقتول من قاتله ، ومتى قتله

— ورعوس الناس على جثث الحيوانات

— ورعوس الحيوانات على جثث الناس

— فتحسس رأسك

— فتحسس رأسك^(٢)

ورغم تناول مندور — ناقدًا تطبيقيًا — لمعظم ما يلزم الناقد في وظيفته إلا أن القضية التي تحسب لمندور — رائدا للنقاد المعاصرين في تبيان وظيفة الناقد — هي رأيه في اللغة وكيفية استخدام الشاعر لها استخداما مجازيا حيث يقول :

... « وإذا كان المجاز من أكبر السبل التي تنسع بها اللغة وتزداد قدرتها على التعبير ، وكان المجاز ونقل اللفظ إلى مجال من مجالات الحس أو الإدراك إلى مجال

(١) انظر « مختارات من الشعر العربي الحديث » د . محمد مصطفى بدوي ص ٥٩ / مطبعة جامعة اكسفورد بالاشتراك مع دار النهار للنشر / بيروت سنة ١٩٦٩ .

(٢) انظر « ... » د . سامي مبر ص ٦١٣ — ص ٦١٤ .

آخر لوجود علاقة أو شبه بين المجالين ، فكيف يمكن أن نحرم اللغة من هذه السبيل وأن ندعو إلى تجميدها ؟ والتعبيرات التي يأخذها دعاة المحاكاة اللغوية على شعرنا الحديث منذ جماعة أبوللو حتى اليوم لا تخرج عن كونها مجازات وإن تغير فيها أساس النقل من مجال إلى مجال .

فالعرب القدماء كانوا يرحبون بالمجاز كوسيلة من وسائل البيان بشرط أن يتم النقل من مجال إلى آخر على أساس التشابه الذي كانوا يسمونه « الجامع في كل » ثم حدث في الآداب الغربية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر أن ظهر مذهب أدبي جديد هو مذهب الرمزية الذي امتد إلى وسائل التعبير اللغوي ، وقد أجهل الشاعر الفرنسي بودلير الأساس الأقصى للتعبير الرمزي في بيت شعر له قال فيه :

« إن الألوان والأصوات والعطور تتجاوب »^(١) وهو يقصد بذلك أن لونا من

(١) يترجم الدكتور « ياسين الأيوبي » قصيدة « نراسل الحواس » لبودلير بكتابه « مذهب الأدب » معالم وانعكاسات (الجزء الثاني - الرمزية) ص ٩٥ على الصورة التالية :

... « الطبيعة معبّد قائم ، حيث الانعاش الحية ،

تتسرب منها كلمات غامضة

حتازها الإنسان حلال غايات من الرموز

التي تُرمقه بعيون أنيسة

مثل الأصداء الطويلة التي تدوب من بعيد

في دهليز مظلم ورحابة عميقة

واسعة كالليل وكالضياء

تتجاوب فيها العطور والألوان والأصوات

بعض العطور ندية كأجساد الأطفال

عذبة المزاج ، خضراء كالمرج

وبعضها الآخر فاسد ، غني ، مهيم

لها امتداد الأشياء اللانهائية

كالعنب والمسلك واللبن والبحور

التي تُغني ارتعالات الفكر والحواس »

الألوان قد يحدث في النفس البشرية أثرا ينتهي مع الأثر الذي يحدثه صوت معين أو عطر معين وهذا هو معنى التجاوب بين هذه المعطيات الحسية المختلفة . ومادامت اللغة في أصلها مجرد رموز تثير في نفوسنا إحساسات وخواطر وانفعالات يرمز لكل منها لفظ معين ، ومادام الهدف النهائي من الأدب والشعر هو نقل تجربة بشرية أو على الأصح أثر هذه التجربة من نفس إلى نفس . فإنه يصبح من الحكمة بل من الواجب على الأديب أو الشاعر الذي يريد أن يستنفذ كل ما في نفسه وينقله كاملا إلى أنفس الغير أن ينقل ألفاظا من مجال حتى معين إلى مجال آخر إذا كان في هذا النقل ما يعينه على هدفه وهو نقل الأثر النفسى إلى الغير ، وبذلك دعا الرمزيون إلى استخدام صفات وألفاظ من عالم حتى إلى غيره ، ولذلك رأيناهم ينقلون صفات من مجال المراتب إلى مجال المحسوسات أو من مجال الشم إلى مجال البصر وهكذا — ومن الواضح أن مثل هذا النقل أو التبادل في الحكم عليه أوله هو النجاح أو الفشل في تحقيق الهدف منه ، وهذا الهدف هو نقل الأثر النفسى من الشاعر أو الأديب إلى القراء» (١)

وهكذا شغلت قضية استخدام اللغة مجازيا (أى فنيا) د. محمد مندور وهذه القضية — القديمة المتجددة — هى محك الكشف عن إسمارية ما قال به الهدماء (يونانيون وعرب بلاغيون) في تبيان وظيفة الناقد الأدبى من حيث وظيفته المستمرة بحياة اللفظة الأدبية خلال السياقات المجازية مراعى ما أضافته العصور إليها بثقافتها المختلفة من طاقات لا نهاية لها يصدق معها قول حازم الذى بدأنا به بحثنا من حيث انقضاء العمر في الكثيف عن وسائل الإبانة تدقيقاً

(١) « الشعر المصرى بعد شوق » / د . مندور / الحلقة الثالثة ص ٢١ ، ص ٢٢ ومعنى نقل الأثر النفسى هو أن الرمزيين كانوا في أدبيهم منعطفين تجاه الحياة الباطنة باعتبارها بؤرة الإدراك ، تجمع أشعة الواقع المبعثرة لتبنيها في تعبير إيمانى مثير يتجاوز التقرير والوصف والتسمية . ويحتمد على الواقع الصولى للألفاظ . وتمزيق السيج التركيبى المألوف بعية نمطيل القوى الفاهمه . وإثارة القوى الشعرة انظر « مذاهب الأدب — معالم وانعكاسات » - ص ٢ « الرمزية » المذكور « ياسير الأيوبي ص ٨٣ نسخة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع / ط ١ سنة ١٩٨٢)

عن حماليات الاستحداًم اللاعى لها من باحىة ويصدق بهىها أىصا ما قال به .
مؤرخو النقد المعاصرون الأورويون من أمثال ستاملى هايمى و كتابه « النقد الأدبى
ومدارسه الحديثة إد يرى فيها أشد مشكلة عليمى على وظيفة الناقد المثلالى الذى
يحار فى ذلك الخضم من أساليب الكشف عن سمات الجمال للاستخدام اللغوى
بينما تنقضى أعمار هؤلاء الباحثين عن سر تمتع تلك المحجبة التى تألى إلا أن
تكشف القليل القليل عن مفاتها المستسرة التى تضمنهم ، وما برحت كعاباً تحتاج
من مداعب فتى متذوق جسور بزود بطاقات ثقافية جديدة وهكذا دواليك .

وتقتضين طبيعة البحث — الذى يرصد مثل هذا التطور لمفهوم التذوق
البلاغى — أن تتوقف عندما ألقى به مندور فى فهمه لوظيفة الناقد الأدبى مما يعد
خطوطاً أساسية لمى جاءوا بعده بأسجى على منوالها متناولين بعضها بخلافه
معدلين فى بعضها الآخر وفق ما اقتضته طبيعة استحصادهم فى ثقافات عصرهم
المتباينة التساعة المتلاحقة مرتبطين بما قال به الأولون خاصة أرسطو ومن بعده
الحرجانى عبد القاهر والقرطاجنى حازم .

ويمكن إيجاز جهود الدكتور مندور فى فهمه لوظيفة الناقد الأدبى — متذوقاً
بلاغياً لغوياً — تحت النقاط الآتية

(١) وجوب اهتزاز الناقد إزاء جزئيات اللغة خلال سياق العمل الشعرى
مستنداً إلى ذوق مدرّب^(١) على قراءة عيون الأدب الخالدة مع ما يصاحب هذا
الذوق الخبير من معاناة تكاد أن ترتفع إلى مستوى الخلق والابداع .

(٢) التنبيه — خلال التأمل النقدى التذوقى — إلى ما استحدثه قدامى النقاد
من أساليب للتذوق اللغوى بلاغياً — واعين بزيادة هؤلاء البلغاء — فى مضمار

التناول التدقيق لملالة اللغة ، وصلة ما وضعوه بأحدث ما وصل إليه علم اللغة الحديث (الألسنية) في أوروبا حين أشار مندور إلى مذهب العالم السويسري فرديناند دي سوسير داعياً إلى استخدام مذهبه كأساس لمنهج (فيلولوجي) يعتمد عليه في نقد النصوص بمعنى أن اللغة هي التي تسيطر على الأدب بينما النحو هو الذي يسيطر على اللغة^(٢)

١٠. يعرف « دي سوسور » اللغة « كتظيم من الإشارات المغايرة أو المفارقة ، ويتضمن هذا التعريف نعايم التالية :

١ — المفهوم الأول : ضمن هذا التعريف ، هو مفهوم اللغة كتظيم ، أي أن اللغة هي كل منظم من عناصر ، لا يمكن دراسته إلا من حيث كونه يعمل كمجموعة ، وتقوم دلالة العناصر فقط حين تجمع علاقات فيما بينها .

٢ — المفهوم الثاني : هو مفهوم الإشارة أو عنصر التظيم اللغوي المتكون من دال ومدلول ، وتستمد الإشارة قيمتها الدلالية من التنظيم الذي يجمع بينها ، ويترجم « دي سوسور » في هذا المجال ، على أن الإشارة طبيعتها اصطلاحية وخطئية .

٣ — المفهوم الثالث : والأخير هو التغاير ، وهو مفهوم عمل يقترب بأسلوب البحث اللغوي ، إذ على أساسه ، يمكننا فصل الوحدة اللغوية من خلال السياق الكلامي ، فالعنصر الكلامي يتميز من خلال تغايره عن بقية العناصر وتعارضه معها ، يمكننا القول من هذا المنظار ، إن العنصر اللغوي تراطبي بمعنى أنه يتعلق بالعناصر اللغوية الأخرى وتندرج بنيتها ضمن التنظيم ككل . . .

ونبدو اللغة ، من حيث نظامها الداخلي كتظيم مستقل من الإشارات وهي تندرج مع تنظيمات أخرى تقوم أيضاً على إشارات معينة ضمن ما سمي بالدراسة ، السيميولوجية فالألسنية كما يراها « دي سوسور » هي جزء من علم السيميولوجيا الذي يتناول بالبحث دراسة التنظيمات القائمة على الإشارات . . .

وقد رسم « دي سوسور » الصورة التي تظهر العلاقة بين اللغة والكلام ، على نحو لا يمكن التفريق بينهما ، حين شبه اللغة والكلام بوجهي الورقة اللذين لا يمكن الفصل بينهما .

(انظر « الألسنية (علم اللغة الحديث) المبادئ والأعلام ، تأليف د . ميشال زكريا / من ص ٢٢٨ / إلى ص ٢٣١ / طبع المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ط ٢ سنة ١٩٨٣ / بيروت)

(٣) اللّاحاج على نقد التركيبة اللغوية من حيث إحداثها نوعاً معيناً من الموسيقى في بنية القصيدة بوجه الناقد^(١) إلى التفرقة بين ما هو جهورى وبين ما هو مهموس من الشعر .

(٤) الجرأة في محاولة جعل التذوق البلاغى منطلقاً يعمل على تحويل منظومات البلاغة القديمة إلى حالات من الوعي الجمالى اللغوى جامع لشتى الثقافات حتى يمكن فتح باب الاجتهاد التذوقى النابض بواقع نفسى معاصر يستطيع به إثراء تلك المنظومات الجافة البلاغية برؤى جديدة تتسم بسمات بارزة تفرق بين متذوق ومتذوق وناقد وناقد .

(٥) رصد مكان العمل الأدبى من الحركة الأدبية والحركة الانسانية على السواء مع اكتشاف الناقد للعناصر المكونة لكل عمل أدبى ، الكامنة في كيفية استخدام الفنان لأدواته الفنية التى تجعل من عمله الأدبى موقفاً فنياً متميزاً^(٢) ولن يكون ذلك إلا بتمرد هذا الفنان على الأشكال التقليدية بحثاً عن مقومات فنية جديدة من خلال خروجه على الوقار اللغوى السائد مبتدعاً قوالب لغوية جديدة عمادها أنجاز الذى هو فى حقيقته رمز يثير فى نفوسنا إحساسات وخواطر وانفعالات (أى اللغة الانفعالية التى قال بها ريتشاردز) تعمل على نقل التجربة الفنية إلينا فى صلبها .

(١) وهو ما يسميه إليوت « الخيال السمعى » إذ تسمع بأذن الخيال إيقاعات بعينها تنفلك إلى أجواء تشكلت في ذهن الشاعر ، وإذا تركت هذه الصور لتترسب في ذهن القارئ من دون أن يسأل عن علاقاتها المنطقية ، وحلقات ارتباطها ، فإنها في النهاية تحدث التأثير المطلوب ، (انظر « الأرض الياب » د . عبد الواحد لؤلؤة ص ٣١ ، ص ٣٢ وقد أورد هو هذا المرجع الإنجليزي الذى استقى عنه مفهوم الخيال السمعى عند إليوت والمراجع هو : George Williamson, Areader's Guide To T. S. Eliot (London 1955) p. 41 .

(٢) انظر « دراسات ضد الواقعية في الأدب العربى » محيى الدين صبحى ص ٢٢ ط ١ سنة ١٩٨٠ / المؤسسة العربية للدراسات والنشر / بيروت

(٦) استحضار بصيرة الناقد باستقراء ما أضافته الثقافات المختلفة من حيوات إلى العمل الفني حتى يمكن — مع تطاول الزمن بصقل خبرة الناقد — أن تستبين له وجهة نظر خاصة به متجددة من خلال وعيه بتراث أمته الأدبي موصولا بالحاضر المتطور .

(٧) تماسك الشكل الفني عضويا مع بيان أثر الاستبطان الدائى (الذى هو فى حقيقته القوة التى يولدها الخيال) فى إمكان تماسك هذا العمل الفني شكلا ومضمونا .

وما توصل إليه مندور فى كل ما سبق لا يكاد يخرج عن الإطار الذى رسمه لنا هذا البحث فى جانبه الأول — الباحث عن عناصر وظيفة الناقد التقليدى — من حيث إن ما توصل إليه مندور يتحقق فيه الكثير مما سبقت الإشارة إليه من شئ :

(١) وعى الناقد بالتراث الشعري وحسن تذوقه لغويا .

(٢) متابعة الناقد للألفاظ فى وضعها المجازى (النظم والصياغة) .

(٣) ملاحقة بنية الجمل من حيث رصد رمزية التركيب اللغوية أو سيميولوجيا القصيدة حتى يمكن كشف فاعلية النظام اللغوى الخاص بكل شاعر بحيث يستطيع خيال الناقد المدرب الوصول إلى ما وراء الشكل الفني الظاهري^(١) إلى ما

(١) وهنا ما يؤكد « تشومسكى » وهو أن البنية العميقة وإن لم تكن ظاهرة فى الكلام ، هى ، إلى حد كبير أساسية لفهمه وإعطاؤه التفسير الدلائى ، وما لا شك فيه أن هذه البنية هى ضمنية وتمثل فى ذهن المتكلم — المستمع — فهى حقيقة عقلية قائمة يعكسها التابع الكلامى المنطوق الذى يكون البنية السطحية . من هنا ، ترتبط البنية العميقة بالدلالات اللغوية ، أى أنها تجدد التفسير الدلائى للجمل ، فى حين ترتبط البنية السطحية بالأصوات اللغوية المتابعة ، وتجدد التفسير الصوتى للجمل .

(انظر « الألفية (علم اللغة الحديث) المبادئ والأعلام) د . ميشال زكريا ص ٢٦٨ ط ٢ سنة ١٩٨٣ / المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع / بيروت .

يغنى الفنان الإيجاء به .

(٤) استكشاف الناقد ما يمكن أن يطلق عليه في كل عمل فنى بالمعادل الفنى مجسماً في صوت الكلمة الشعرية وانسجام هذا الصوت مع الصورة .

ولو ضمنا كل ما أحدثه مندور في مجال النقد جاعلا من أعماله مصاييح كاشفة يزداد ضوؤها يوما بعد يوم في لا وعية السالكين درب النقد الصعب — ذى السلم المتعدد الدرجات اللانهائى — لتكشف لنا أنه كان قريبا — إلى حد التطابق — في وظيفته ناقدا مما جاء عن الناقد المثالى ذى المنابع المتعددة في رفته لأساليب نقده والتي منها على سبيل المثال :

« (١) الاهتمام بالقيم الشعرية والشكلية التى قد يجدها في بعض النقد التفسيري » .

« (٢) الاهتمام بالتقويم والحكم المقارن » .

« (٣) الانتماء بالأدب المعاصر إلى الموروث » .

« (٤) الاهتمام بالجو الثقافى العام حول الأديب » .

« (٥) إيجاد عنائد الصور متخذة منها وحدة شعرية ذات مغزى شعرى هام »

« (٦) البحث والاهتمام باللغة والألفاظ ، وتأکید أهمية الفن والخيال الرمزي » .

« (٧) الاهتمام بأمر النقل والتوصيل ووسائل التفسير مع العناية بالعمل الرمزي والشكل الدرامى وطريقة الاستبطان والكشف » .

« (٨) التنبيه للحادب على كل اتجاه فكرى جديد وعلى كل فنان ناشئ » .

« (٩) التركيز على البناء الشعرى » . .

« (١٠) بالجملة أن يكون هذا الناقد أرسطو طاليسيا محدثا يستقرئ من الآثار

الشعرية أحكاما ، وسيكون كولردجيا محدثا يستنتج ما يريد من الأفكار

الفلسفية »^(١)

(١) انظر « النقد الأدبى ومدارسه الحديثة » حـ ٢ / ستانلى هابن — ترجمة د . إحسان عباس والذكور محمد يوسف نجم صفحات ٢٤٥ ، ٢٤٦ ، ٢٤٧ / دار الثقافة / بيروت سنة ١٩٦٠ .

ثالثا : انباع مندور (النقاد الشعراء — الشعراء النقاد)

أ — النقاد الشعراء :

لقد ترك مندور — في حقل النقد المتجدد — تراثا من الدراسات^(١) والأبحاث تحول ما فيها إلى سلوك نقدي أثر في كثير من تلاميذه والذين قد عكف بعضهم على الدراسات الجامعية متخذين سميت أستاذه عاملا بالجامعة في حقل الدراسات النقدية كالأستاذين الدكتور محمد مصطفى بدوي ، والدكتور محمد زكي العشماوي واللذين تأثرا حظ مندور في تبني قضايا نقدية كان قد طرحها كقضية وحدة القصيدة وقضية الخيال وأثرهما في إبداع العمل للفني ، وطائفة ثانية تتلمذت على مندور من خلال كتبه ودراساته وندواته ومجالسه المختلفة وخصهم برعايته منذ شبوا في صناعة الشعر كالشاعر الناقد صلاح عبد الصبور في مصر ، وغير هؤلاء ممن استمسكوا من بعيد بخط مندور وكانوا ذوى جرأة أقرب إلى التمرد في نتائجهم الشعرى — لغويا — ودراساتهم النقدية أساتذة بجامعة غير مصرية كالشاعر الناقد أدونيس (على أحمد سعيد)

وكان منحلًا انتقائي هؤلاء جميعا في مجال دراستي هذه ، هو أنني قد استقرأت ما كتبوه شعرا وما أداروه من دراسات نقدية فوجدت أنهم قد أصابهم حرفة القلق النقدي بحثا عن جماليات التركيب اللغوية في جرأة استمدوها من أستاذهم مندور ومضى شعلة التأثيرية النقدية^(٢) لجل تراثنا العربي — شعرا على وجه الخصوص — الأستاذ الدكتور طه حسين فتكونت لديهم ملامح إضافية نرى

(١) انظر كتاب « محمد مندور وتنظيم النقد العربي » للدكتور محمد براده حيث أثبت الباحث مؤلفات ومقالات الدكتور — محمد مندور — بالصفحات ٢٧٧ ، ٢٧٨ ، ٢٧٩ ، ٢٨٠ وهي تصل إلى أربعة وثلاثين .

(٢) انظر « طه حسين وقضية الشعر » تأليف مجموعة من الباحثين خاصة بحث الدكتور : ابراهيم عبد رحمن محمد ، بعنوان « حياة المتنبي وشعره » ص ١٠٠ .

لزاما علينا الوقوف عليها في ميدان وظيفة الناقد ، ولا يفوتني التنويه بأنهم جميعا قد صهرتهم التجربة الشعرية^(١) فدفعوا — على حد قول البحتري — إلى مضائق الشعر ، وعرفوا أن دربه صعب طويل سلّمه .

ولذلك يمكن أن يطلق عليهم النقاد الشعراء ، وعموما فإنّ منهم من

غلبت عليه صناعة النقد كالأستاذين الدكتور محمد مصطفى بدوى والدكتور محمد زكى العشماوى والآخرين كالأستاذ صلاح عبد الصبور والأستاذ الدكتور (أدونيس) قد شدهما الشعر بنسيجه الحريرى الأبدى ، ولكن أيا ما كان الأمر نُقاداً — غلبت عليهم الحرفة التذوقية البلاغية — أم شعراء — شلّتهم عرائس الخيال — فهما « كشقى المقص ، أيهما أقطع من صاحبه . »^(٢)

وفيما يختص بالأستاذين الدكتور بدوى والدكتور العشماوى ، فإن إيمانها ومضيها في حقل الدراسات النقدية الجامعية لأكبر مؤثر على أمانتهما — تلميذين — لما بدأه مندور من حيث البحث والدرس والكتابة والاستمرارية آخذين بيد الكثيرين ممن يجدون نبض الحياة لا يكتمل إلا بنبض شاعرية الكلمة مطورين لآراء أستاذهم مندور في مجال وظيفة الناقد الأدبى .

والدكتور محمد مصطفى بدوى يلفت النظر النقدى إليه ، بما كتبه من دراسات نقدية إما مترجمة أو مؤلفة بالعربية أو باللغة الانجليزية مما يعد في صميمه امتدادا لخط مندور النقدى في البحث المتذوق العلمى وراء جماليات الصياغة اللغوية الشعرية المتجددة مع استقراء نقدى جديد لقضايا سبق أن تناولها من

(١) للدكتور محمد مصطفى بدوى ديوانا شعر مطبوعين أحدهما يدعى « رسائل من لندن » والآخر يدعى « أطلال » أما الدكتور محمد زكى العشماوى فبعض قصائده الشعرية قد ألحقها تحت عنوان « ملحق » بكتابه « الأدب وقيم الحياة المعاصرة » الصادر عن الدار القومية للطباعة والنشر عام ١٩٦٦ من ص ٢٢١ إلى ص ٢٤١ وهى ذات طابع رومانسى تقليدى ومعاصر ويرجع تاريخ قولها إلى عام ١٩٤٣ سمعنا إلى عام ١٩٦٢

(٢) « فى الأدب والنقد » — د . محمد مندور .

قبل، أستاذة له كالدكتور طه حسين والدكتور مندور حول مفهوم وحدة الشعر أو الوحدة الموضوعية للتصديرة وتوقفنا فيها عند حد معين من الفهم النقدي المحتاج إلى شيء من الاستكمال الذى تفرضه تيارات الثقافات المتكاثفة المتسارعة الرافدة لمثل من كان فى قلق مندور شراة ثقافية مصفاة كالدكتور بدوى الذى درس النقد الانجليزى وخاصة كل نقد يمكن أن يكون قد أتى له الوصول إليه عن الشاعر الانجليزى رجل المسرح « وليم شيكسبير » وتخبر شاعرا ناقدا فيلسوفا هو « كولردج » فى أطروحته للدكتوراة تحت اسم « كولردج ناقد شيكسبير » وهى باللغة الانجليزية ، ثم وضع لنا كتابه الهام فى مسار خط الوظيفة الايجابية للنقاد الأدبى وهو كتاب « كولردج » باللغة العربية .

وما يهمنا هنا فى هذا الكتاب هو ما جاء به عن نظرية الخيال التى يقول الدكتور بدوى عنها إنها « من أهم النظريات النقدية التى ظهرت فى ميدان النقد الأدبى لا فى انجلترا فحسب وإنما فى أوروبا أيضا »^(١)

وهو — أى كولردج — « يقسم الخيال إلى أولى ضرورى للمعرفة الانسانية عامة وإلى خيال ثانوى يختص به بعض الشعراء . . . والذى يحدث فى الخيال الشعرى هو أن الشاعر يخلق روحه على موضوعات العالم الخارجى ، ويفرض عليها عاطفته ووعيه وذاته »^(٢) . وفى أثناء هذه العملية يبدو له كأنه يسير أغوار هذه الموضوعات ، وكأن حقيقتها الجوهرية تتكشف له »^(٣)

(١) كولردج / محمد مصطفى بدوى / ص ٦١ .

(٢) يقول د . محمد مندور معلقاً على نص « العودة » إلى القرية للشاعر الممشى :
« والذى لا شك فيه أن هذا الجو الرهيب الذى يصفه الشاعر ، ليس جو القرية ، وإنما هو جو نفس الشاعر وقد خلعه على القرية وأضاف إليه الكثير من خياله حتى اختلط الخيال بالحقيقة ولكن فى غير تنافر »
(انظر الشعر المصرى بعد شوقى ، حلقة ٣ ص ١٤) .

(٣) كولردج / محمد مصطفى بدوى / ص ٨٥ .

فالخيال الشعري — أو ما يطلق عليه كولردج — الخيال الثانوى « هو صدى للخيال الأولى ، غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية ، وهو يشبه الخيال الأولى فى نوع الوظيفة التى يؤدىها ، ولكنه يختلف عنه فى الدرجة وفى طريقة نشاطه ، إنه يذيب ويلاشى ويُحطِّم لكى يخلق من جديد ، وحينما لا تتسنى له هذه العملية فإنه على أى حال يسعى إلى إيجاد الوحدة ، وإلى تحويل الواقع إلى المثالى »^(١)

. . . « فالشعر الخيالى الحق لن يكون صورة طبق الأصل للعالم الخارجى أو للموضوع الذى يتحدث عنه . إذ لابد من إذابة معطيات هذا العالم وتحطيمها بقصد خلقها من جديد »^(٢)

فالشاعر يصهر هذه المتناقضات — التى يقع عليها حسه — يصهرها نافخا فيها من حياته هو ما يعطيها معنى مصدره تجربة الشاعر ذاتها ، ويجب على الناقد إذن أن يكون « معيار الصورة الشعرية وحيويتها عنده — حين يمارس وظيفته النقدية — هو ما فيها من حياة مصدرها روح الشاعر هذه الروح التى تشيع فى ألفاظ القصيدة وفى صورها عاطفة سائدة محولة هذه الكثرة من الدقائق الصغيرة المتباينة إلى حدة »^(٣)

بمعنى أن كل سطر يولد السطر التالى بل كل لفظة تنجب اللفظة التى تليها حتى ليستطيع الناقد — ذو البصيرة الخبيرة دربةً نقدية — أن يحس بإرادة الشاعر متغلغلة ومنتشرة فى العمل الفنى كله حاملة رؤيته للوجود^(٤) .

(١) كولردج / محمد مصطفى بدوى / ص ٨٧ .

(٢) كولردج / محمد مصطفى بدوى / ص ٩٠ .

(٣) انظر نفس المرجع السابق ص ٩٠ .

(٤) انظر نفس المرجع السابق ص ٩٣ .

ويمضي الدكتور - بدوي - دائما نظائريا في شاعرية - كي بدائل على
 صدق نظرية كولردج في الكيال، الثائري الذي عنه تتشكل وحدة العمل الفني ،
 وذلك خلال كتابه « دراسات في الشعر والمسرح » بتناول عدة قطع شعرية
 أبرزها قصيدة « الصباح الجديد » لأبي القاسم الشابي التي يقول
 عنها . . . « . . . نستطيع أن نقول إن النغم إن هو إلا تعبير عن حركة
 الانفعالات في نفس الشاعر وهو والألفاظ معا عبارة عن الشكل الذي تتبلور فيه
 التجربة . وفي حدود هذا الفهم يصبح نغم القصيدة جزءا مكونا لمعناها . . .
 ونغم قصيدة الشابي الذي ينساب في أطرافها جميعا والذي يمثل أصدق تمثيل
 مطلعها :

— اسكني يا جراح	واسكني يا شجون
— مات عهد النواح	وزمان الجنون
— وأطل الصباح	من وراء القبور

ليس مطلقا نغم الانتصار الجمهوري الممتلئ بالحياة ، بل هو نغم خافت تكاد
 لا تسمع همسه الأذن ^(١)

هكذا يتأثر الدكتور بدوي خطي أستاذه مندور في فهمه لوظيفة الناقد حين
 الحديث عن الهمس في الشعر ^(٢) من جهة ومن جهة أخرى ساعة إنصاته إلى نغم
 القصيدة ، واعتباره جزءا مكونا لمعنى القصيدة ، وأخيرا حين يرى أن الألفاظ إن
 هي إلا تعبير عن حركة الانفعالات في نفس الشاعر ^(٣) محلا لكل لفظة وكل صورة

(١) انظر « دراسات في الشعر والمسرح » د . محمد مصطفى بدوي ط ٢ من ص ٣٨ إلى ص ٤٣ /
 المجلة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٩ .

(٢) انظر « محمد مندور وتنظيم النقد العربي » د . محمد يرادة ص ٢٤٢ ط ١ سنة ١٩٧٩ دار الآداب /
 بيروت .

(٣) وهذا نفس ما يقوله الناقد الإنجليزي آي . إيه . ريتشاردز عن اللغة ، فاللغة في صميمها مجرد نبرات أو
 رموز تشير إلى أشياء في الواقع الخارجي ومع ذلك فإن نغم وظيفة أخرى تصاف إلى هذه اللغة حسب عملها =

في سياق القصيدة متذوقاً لها تلذوقاً تحكمه نظرة نقدية إضافية جديدة — لم يسيق لأستاذه مندور أن توصل إليها — استوحاها من نقد كولردج لشبكيير^(١) في مفهومه لوحدة القصيدة عضوياً ، وذلك حين يقول :

. . . « إن في القصيدة وحدة مصدرها المبدأ الذي يصنع جميع عناصرها بلون واحد والذى ينسج في أطرافها جميعاً كما تنسج العصارة الخضراء التي تغذى الشجرة جذراً وساقاً ، أغصاناً وأوراقاً ، ولهذا فنحن نطلب من القصيدة التي تتحقق فيها الوحدة أن ترتبط عناصرها جميعاً كما ترتبط الجذر والساق والأغصان والأوراق ، فيؤدي كل عنصر فيها وظيفة حققة غير منفصلة عن الوظيفة

... وظيفة انفعالية . والفرق بين الوظيفتين أن الاستعمال الرمزي للغة هو تسجيل للإشارات أو تقرير للقضايا بينما نجد أن الاستعمال الانفعالي يقصد به التعبير عن الإحساسات والمشاعر والمواقف (انظر : الألبان بعنوان « في فلسفة الفن » د . لويس عوض — صحيفة الأهرام القاهرية بتاريخ الجمعة ٢٠ / ١ / ١٩٦٧) وهو نفس ما قال به الإمام عبد القاهر عن نظريته في النظم بكتابه « دلائل الإعجاز » وهو نفس ما تردد عند مندور حين تحدث عن الاستخدام الحقيقي للكلمة واختلافه عن الاستخدام المجازي مما نلمحه يتكرر كثيراً في كتبه النقدية « في الأدب والنقد » ويعيده خلال نقده التطبيقى للنصوص المختارة بكتابه « الشعر المصري بعد شوق » .

(١) قال « كولردج » — « من الناحية الفعلية إن الأعمال الفنية — كالكائنات العضوية الحية . . . إن الأعمال الفنية تنمو كالكائنات الحية متمثلة عناصر متباينة في كيانها الخاص . وهي تتشكل من الداخل ، لا بفعل ضغط أو قوالب خارجية ، والأجزاء يعتمد بعضها على بعض (ينفخ بعضها الحياة في بعض)

(انظر مجلة « فصول » / المجلد الأول / العدد الثالث / أبريل ١٩٨١ / ص ١٩٦ مقال بعنوان « المدخل الأنطولوجي » تأليف : و . ك . ويزات / ترجمة : ماهر شفيق فرياد)

« وقد أكد كولردج أن الفعل الأدبي عامة ، والقصيدة خاصة ، يبدأ ك « بذرة » في الخيال الإبداعي للشاعر ، ثم تنمو هذه البذرة عن غير وعي منه بتبعها عناصر مختلفة خارجة عن نفسها . وينتج عن ذلك أن العمل الأدبي يكون أشبه بنبات إنما من بذرة منه بشكل تكون من صب قواعد نقدية في قالب معين ، وقد استننا. النقاد المعاصرون وخاصة في أمريكا إلى هذا المفهوم في تقريرهم أن المهمة الأولى للنقد ، يجب أن توجه إلى وحدة الأثر الأدبي ، فأجزأوه ومكوناته لا يمكن بحثها منفردة لأنها مرتبطة بعضها ببعض (فيما يسمى بالشكل العضوي » (انظر « معجم مصطلحات الأدب » د . مجاى وهبة ص ٣٧٢ / مكتبة لبنان / بيروت سنة ١٩٧٤) .

التي يقوم بأدائها عنصر آخر بحيث تسير هذه الوظائف مجتمعة في اتجاه واحد وتؤدي إلى غاية واحدة هي الأثر الكلي الموحد الذي تولده القصيدة في نفس القارئ. ويتبع ذلك أن يكون لكل لفظة تقريبا ، لكل تبير مجازي وتشبيه واستعارة في القصيدة وظيفة حقيقية خاضعة للتوظيف الكلية التي تقوم بها القصيدة ، فتصبح علاقة الصورة الشعرية المبرزة المعينة بالنسبة لبقية الصور علاقة الأوراق بالأغصان مثلا « ١٧ »

فمصطفى بدوي يرى أن هناك عمارة واحدة تنظم الألفاظ والصور والإيقاعات وتخرج السهل الفني مرتبطا بكل جزء فيه بالجزء الآخر بفعل قوة الصهر التي يولدها فن الشاعر فيجمع بين المتناقضات في وحدة واحدة — كما سبق أن قال عبد القاهر — يتشكل بها العمل الفني كائنا عضويا حيا ، بينما مندور لا يرى إمكان تحقق ذلك في الشعر الغنائي ، ويعتبر — وفق نظرية أرسطو في المحاكاة بالنسبة للمسرحية — أن الوحدة العضوية لا يمكن تحققها إلا في الشعر الذي تتولد العضوية فيه من كونه عملا موضوعيا كالقصة أو المسرحية حيث الحركة الدرامية تكون أكثر مواتاة في ضم أجزاء العمل ضمما عضويا .

ويخيل إلى أن ما جعل الدكتور بدوي يتجه في نقده هذه الوجهة — التي يمكن أن تكون تطورا لوجهة نظر مندور — كونه شاعرا أحسن لدفع التجربة الشعرية من ناحية وتعمق من ناحية أخرى أسرار عملية الإبداع الفني تطبيقا معمليا — كما حاعت عند ريتشاردز في كتابه الذي ترجمه له بدوي تحت عنوان « مبادئ النقد الأدبي » — وفلسفيا كما قرأها عند كولردج الشاعر الناقد الفيلسوف الذي فضل القول في الخيال والذي تأثر به ريتشاردز في آرائه النقدية مما يلبو في تعريفه لسر تماسك التجربة الشعرية حيث يرى . . . « أن التجارب

(١٧) انظر « دراسات في الشعر والمسرح » ط ٢ ص ٧

التي تتسم بدرجة عالية من اليقظة هي التي يمكن بحثها أكثر من غيرها ، بأن درجة يقظة المرء في اللحظة التي يحاول بحث التجربة فيها هي بلا شك عامل لا يقل أهمية . . . فسر قدرة الشاعر غير العادية على استرجاع تجاربه هو إلى حد ما في أن هذه التجارب أثناء معاناته لما تتسم بقدر من النظام أكثر من العادي ويرجع ذلك إلى كون الشاعر يتميز بقسط غير عادي من اليقظة لفتشاً في ذهنه علاقات ، لا تظهر في ذهن الرجل العادي الذي يتصف بالجمود والذي لا تتداخل دوافعه بحرية ^(١)

وهذه اليقظة التي يتحدث عنها ريتشاردز هي الإزادة الواعية لدى الشاعر ضابطاً لما يتزاحم عليه في لا واعيته أثناء التجربة ، فبعد الرحمن شكرى — على سبيل المثال — في قصيدته « حلم بالبعث » تتزاحم على لا واعيته الشعرية مواقف الناس حين يطلب منهم أن يبوا أحياء بعد موتهم حتى يبعثوا ليوم الحساب على ما قدموه في الدنيا ، عبد الرحمن شكرى في تذكره لما يحدث في هذا الموقف لا يتميز خياله الأولى عن خيال أى إنسان بدرى الكثير عن المعلومات الدينية التي استقهاها من ثقافته الأولى عما سوف يحدث في هذا اليوم ، إلا أن الخيال الثانوى أو خيال الشاعر ، أو ما يسميه ريتشاردز بالتجارب التي تتسم بقدر كبير من اليقظة هي التي نجعل عبد الرحمن شكرى يرتب تجربته على هذه الصورة الأقصوصية التي تبلغ ذروتها حين يبحث كل ميت عن بقايا جسده المتحللة بعد وفاته — ويركز عبد الرحمن على هذا الموقف لكي يصل — بفعل اليقظة عند ريتشاردز إلى ما يقلقه من عصره ، وهو المفرد الحساسية (كما يقول دكتور مصطفى بدوى عنه في كتابه الانجليزى : Actitital introduction to Modern Arabic Poetty) (ص ٩٢) فيقول :

ورب غاصب رأس ليس صاحبه وصاحب الرأس يكيه ويختصم

(١) مبادئ النقد الأدبى — أى . إيه . ريتشاردز ، ترجمة د . محمد مصطفى بدوى ، ومراجعة د . لويس عوض ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ص ٢٤٣ ، الطبعة الأولى .

فكل ماسبق من مشاهد تنفخ الملائكة في الأبواق إلى هبوب الناس ململمين أشلاء
رفاتهم حتى يجمعوا ما يمكن أن يستوى بشرا سويا ، كل ذلك يريد أن يوجهه عبد
الرحمن شكرى إلى حقيقة يعنى الإيجاء بها وهى أن الناس لا يفتأ يسطو بعضهم
على بعض حتى فى يوم الآخرة ، لا يستكف الواحد منهم أن يسرق رأس زميله
(أى فكره) وهذا الزميل صاحب الرأس الأصيل ييكى السطو على رأسه .

ولا يفوتنا أن اليقظة من الـ (عبد الرحمن شكرى) هى التى دفعته إلى
تصوير نفسه مُدْعياً النوم — أو التناوم — حين استحت الملائكة على أن يقوم
استعدادا للحساب ، فقال : .

· رقدت مستشعرا نوما لأوهمهم أنى عن البعث بى نوم ولى صمم
فأعجلونى وقالوا : قم فلا كسل ينجى من البعث ، إن الله محكم

وهكذا الفنان دائما يعمل تحت تلك المقولة : « الوعى وأنت على مشارف
اللاوعى » ، « فالفنان يتمتع بهوية إعادة ترتيب المناظر الطبيعية والحياة التى
يُحياها الناس المتصلون بهذه المناظر^(١) » ولا شك أن تلك العملية الإبداعية لا تتم
إلا بقدر كبير من اليقظة التى يقودها الخيال الثانوى الذى يدفع الشاعر إلى
وضع هذه المواقف وضعا تنتظم به مشاعر المتلقى فى الطريق التى يريد أن يريدها الفنان
— من خلال إيجاءاته — أن تتوجه ناحيتها . ألا يبرز فى هذه العملية الفنية
لمقدرة الخيال ظل « نظرية النظم » لعبد القاهر كما سبق أن بدأنا بحثنا ؟ ثم
ألنست أية قصيدة هى فى جملتها ألفاظ منغومة تحكمها إرادة فنان يعرف أصول
صنعه الشعرية متمثلة فى مادتها الخام الأولى ألا وهى اللغة ؟

(١) انظر « إعداد الممثل » تأليف قسطنطين ستانيسلافسكى — ترجمة د . محمد زكى المشاوى ومحمود
إبراهيم أحمد ومراجعة دهنى خشبة ص ٧٠ ط ١ سلسلة الألف كتاب العدد رقم (٣٠٧) .

إن الناقد ذا الحس الشعري البصير — والتابع لهذه اليقظة عند المبدع — لابد له عند الدكتور مصطفى بدوى من أن يلحظ . . . « أن سيطرة الشاعر على ألفاظه هي بالضبط سيطرته على تجربته بما فيها من أفكار »^(١)

. . . « ذلك أن ألفاظ القصيدة الجميدة والتعبيرية الشعرية هما مظهران لنفس الشيء قبل الألفاظ يبدأ الشاعر والقارئ ، وإلى الألفاظ ينتهى الشاعر والقارئ أيضا . ولقد صدق الشاعر الفرنسى « ما لازمه » حين قال : إن الشاعر يكتب الألفاظ وليس بالأفكار^(٢) أو المعانى ولا يستطيع أن يتحصل على تلك الجزئية إلا من يدرك العلاقة الضرورية بين اللغة الشعرية وبين الحياة الشعرية للإنسان »^(٣) فالدكتور مصطفى بدوى — تبعا لأستاذه مندور — يرى وجوب تمتع الناقد بحساسية خاصة^(٤) تجاه الكلمات فى القصيدة ، هذه

(١) انظر « دراسات فى الشعر والمسرح » ط ٢ سنة ١٩٧٩ / د . محمد مصطفى بدوى ص ٦٠ .

(٢) وهو ما يعرف — فى اتجاهات النقد فى القرن العشرين — بالاتجاه اللغوى ، ولقد تعامل هذا الاتجاه — بشكل جدى مع مقولة « ما لازمه » التى تقول : بأن « الشاعر لا يكتب بالأفكار وإنما بالكلمات » إلا أنه على المرء أن يميز بين مداخل متعددة فى أقطار مختلفة ففى روسيا — أثناء الحرب العالمية الأولى — أنشئت « جمعية دراسة اللغة الشعرية » والتى أصبحت نواة للحركة الشكلية الروسية . وفى مراحلها المبكرة ، اهتم أعضاء الجمعية — أول كل شيء — بمشكلة اللغة الشعرية وفهموها على أنها لغة خاصة تتميز بـ « تشويه » تعتمد للغة العادية ، عن طريق الاكترام بـ « انتهاك منظم » ضدها . لقد درسوا — بصفة أساسية — الطبقة الصوتية للغة ، وتناغمات الحروف اللينة ، والحروف الصائتة والقالية وإيقاع النثر ، والوزن ، ولكنهم درسوا — بشكل مكثف — مفهوم الصوتيات كما تطور على يد سوسور ومدرسة جنيف أولا ثم على يد اللغويين الروسين من أمثال ترويتسكى .

(انظر « فصول » المجلد الأول / العدد الثالث / أبريل سنة ١٩٨١ ص ٢٣٥ مقال بعنوان « اتجاهات النقد فى القرن العشرين / تأليف / رينيه ويليك ، ترجمة إبراهيم حمادة) .

(٣) نفس المرجع السابق ص ٥٩ ، ص ٦٠ .

(٤) هذه الحساسية الخاصة يسميها بندتوكروتشه بـ « الوجدان المرشد ، أو القائد » وهو جوهر « الخلدس » (انظر « فصول » المجلد الأول / العدد الثالث / أبريل سنة ١٩٨١ ص ٢٣٧ مقال بعنوان « اتجاهات النقد فى القرن العشرين » / تأليف رينيه ويليك / ترجمة إبراهيم حمادة)

وانظر كذلك مفهوم « الخلدس » كتاب « فلسفة الفن » تأليف بندتوكروتشه ترجمة سامى الدرونى ص ٥٩ ط ١ سنة ٤٧ / دار الفكر العربى بالقاهرة

الجماسية، نعى التي غنمته (أى الناقد) يعثر على مفتاح الدخول إلى عالم الشاعر من خلال كلمات هذا الأختبر التي تعادل انفعاله ، فالشعر يستغل مصادر اللغة وثوراتها إلى أقصى درجة نائيا بنفسه عن الكلام العادى بالصوت والأوزان وكل حيل التصور لأن لغة الشعر هى لغة داخل اللغة ، لغة مشكلة تماما . لهذا فإن الشاعر الكبير — كما يراه دكتور بدوى — هو الذى يبدأ بتعطيم الشكل والعلاقات والتراكيب التى فرضها المجتمع على اللغة ، ثم يبنى شكلا وعلاقات وتراكيب جديدة حية لأنها تنبع مباشرة من تجربته الحية ورؤيته المباشرة تلك الرؤية التى تحول حدثا ما وقع فى نقطة من الزمن إلى موقف ذى دلالة إنسانية ، وتصل به عن طريق تأمل الشاعر ، إلى اللازم^(١)

. ولو أردنا استكشاف ما يقصده د . بدوى فيما بين أيدينا من شعر للدلالة على الرؤية الجديدة التى تتحول — بفعل براعة الشاعر فى الاستخدام اللغوى المسور — بنقطة من الزمن إلى اللازم لأمكن تبين ذلك فى قصيدة « إلى أول جندي رفع العلم فى سيناء »^(٢) للشاعر الناقد صلاح عبد الصبور حيث يقول :

١ — تمليناك ، حين أهل فوق الشاشة البيضاء

وجهك يلثم العلماء

٢ --- وترفعه يداك ،

لكى يحلق فى مدار الشمس ،

(١) انظر « دراسات فى الشعر والمرح » — د . مصطفى بدوى ط ٢ ص ٥٢ ، ص ٦٤

(٢) هذه القصيدة كان أ. شرف أتمهتها لطلبة الثانوية العامة سنة ١٩٧٥ بالمدرسة العاسية الثانوية بالإسكندرية ونشرت بعد ذلك بديوان « الإبحار فى الذاكرة » لعبد الصبور الذى صدر سنة ١٩٧٩ عن مطابع الوطن العربى من ص ٩ إلى ص ٣؛ وتحليلها على هذه الصبغة تابع منى وفقا للموقف النقدي انذى دعاه إلى إنشاء تحليلها على ١٠ هي عليه تدليل لنقطة من الزمن فى تحولها على يد الشاعر إلى دلالة إنسانية .

حر الوجه مقتوحا

وكان الوجه متسما

٣ — ولكن كان هذا الوجه يظهر ، ثم يستخفى

٤ — ولم ألح سوى بسمتك الزهراء والعينين

٥ — ولم تعلن لنا الشاشة نعتا لك أو اسما

٦ — . لكن ، كيف كان اسم هنالك يحتويك ؟

وأنت في لحظتك العظمى

تحولت إلى معنى ، كمعنى الحب ، معنى الخير

معنى النور ، معنى القدرة الأسمى

١ — إن عبد الصبور يخاطب هذا الجندي الذي أشرقت بوجهه شاشة التلفاز وهو يقبل علم مصر في حنان فيقول : « تمليناك » أى تأملتاك الأمة طويلا — حين أشرق وجهه بالانتصار — شوقا إلى هذه اللحظة مركزة آمالها فيك ، ولذلك استخدم الشاعر هنا ضمير « نا » للمتكلمين جامعا في هذا الضمير كل عواطف الأمة ، وتطلعاتها إلى مستقبل أسعد ، ثم استخدم بعد ذلك في نفس الكلمة ضمير « الكاف » حتى يعبر عن حضور هذا الجندي ، وكأنه حى أمامنا على صفحة التلفاز ، وكأنه معروف لدينا ، لأن الشعب كان يعيش على أمل أن يرى تلك الصبوة . فما كاد يفاجأ بها حتى لكأنه قد تعرف على شخص طالما كان يراوده في خياله مدة سبع سنوات ، ولو قال الشاعر هنا (تمليناه) لكان ضمير الغائب (الهاء) فيه شيء من التنكير ، ولكنه أراد أن يقول رغم غيابه في أرض المعركة فهو حاضر بأعماله البطولية أمامنا الآن (حين) والحين هو اللحظة ، واللحظة هنا هى الزمن المحدود ، وهذا يعبر عن شدة شوقنا إلى أن نراه طويلا في مثل هذا الموقف ، ولكن رؤيتنا له موقوته بتلك اللحظات التى يعرض أمامنا فيها وجه الجندي المصرى البطل (أهل) أى يبصيص الضوء الذى يشع من الهلال وسط ظلام دامس . فكأن عبد الصبور يريد أن يقول :

إنك أيها البطل قد بعثت إليها شعاعاً ينير سماء حياتنا المظلمة ، والتي استمر ظلامها سبع سنوات . وإذا جمعنا كلمة (تمليناك) مع كلمة (أهل) لتبين شدة شوقنا — وسط الظلمات الخيمة حولنا — إلى ما ينير حياتنا ، فما كاد هذا البصيص المتجسم في كلمة (أهل) يظهر لنا حتى تسمرت عيوننا على هذا الهادئ الذى فاجأنا بما لم نكن نتوقعه خلال سنواتنا العجاف فوق الشاشة البيضاء وقد ظهر وجهه « يلثم العلماء » (فوق) توحى هذه الكلمة بأن ذلك البطل — نظراً لشدة اشتياقنا إلى موقفه البطولى الذى كنا نتمناه طويلاً — فقد خيل إلينا أنه يصعد في صورة مجسمة فوق صفحة التلفاز يكاد يبرز أمامنا في صورة حية (الشاشة البيضاء) ربما كان الشاعر يريد أن يوحى باللحظات السعيدة التى استشرعناها ساعة ظهور هذا الجندى فهى لحظات بيضاء (يلثم) هذا الفعل يوحى بالحنان والشوق والمحبة لهذا العلم المصرى الذى انتظر حبيبه وصاحبه ذلكم الجندى المصرى — انتظره طويلاً ليرفعه فوق هذا المكان من سيناء

(العلماء) لقد جعل الشاعر هذه الكلمة معرفة « بأل » لأن علمنا معروف وجعل في نهايتها القافية المطلقة التى ترتفع في نطقها إلى أعلى حتى يصور المكانة السامية التى يريجوها الشعب — ومنهم هذا الجندى — لعلم بلاده ففما إيجاء بالرفعة

٢ — وترفعه يداك لكى يخلق فى مدار الشمس
حر الوجه مقتحماً
وكان الوجه مبتسماً

إن هذا العلم المصرى قد ارتفعت به أيها الجندى تحاول تثبيته فى أعلى مكان يمكن أن تصل إليه يداك من أرض سيناء ، ولو كان هذا المكان قريباً من مدار

الفلك الذى تتحرك فيه الكواكب حول الشمس ، ويظل هذا العلم فى انتصار .
وابتعث لنا بالسرور وأنت تنزيل كل ما أمامه من عقبات ، ومع خفقات هذا
العلم ، واستمرار اقتحامه لكل العقبات ، فإن وجهك أيها البطل يبدو فى صورة
الوائق بنفسه المستهين بالخطوب حين تبتسم

وعبد الصبور يقول (ترفعه) دلالة منه على أن هذا العلم شيء عظيم جدا ،
كما تدل الكلمة على أن الجندى المصرى ، قد تكلف مشقة كبيرة فى سبيل
الوصول بذلك العلم إلى تلك القمة المرتفعة ، وأما كلمة (يداك) فتوضح أن
هذا الجندى المصرى قد قام بمجهود شاق فى تلك المعركة حتى يتمكن من وضع
العلم فى صورته التى رأينا عليها فوق صفحة التلفاز البيضاء (يحلق فى مدار
الشمس) هذه التركيبية اللغوية توحى بما قدمه الجندى المصرى من أجل أن يرتفع
شأن هذا العلم ليظهر ذكره سما فى الآفاق بل إنه لمبعث دفء وحياة لدورته فى
مكان هذا الكوكب البارز مصدر الحياة فكأنه قد بعث الأمل فى النفوس حيا
ساخنا شأنه كشأن الشمس رفعة ودوراننا وتطوفا بالآفاق .

(مقتحما) إن صوت هذه الكلمة يوحى بما عاناه الجندى المصرى وما بذله
من مجهود شاق بحيث إن موسيقاها الخارجية الناتجة عن مقاطعها (مَقْ) (تْ)
(جَمًا) تؤدي إلى صعوبة فى اجتياز كل مقطع إلى المقطع الذى يليه تماما
كما عترضت العقبات طريق الجندى المصرى فجاهد فى اجتيازها

(وكان الوجه مبتسما) إن الازتياع بعد كابوس المذلة سبع سنوات وبعد
اجتهاد شاق فى أعمال بطولية أدت إلى العبور كل ذلك يؤدي إلى وثوق بالنفس
وإشراق بالنصر .

٣ — ولكن كان هذا الوجه يظهر ثم يستخفى

إن عبد الصبور يربطنا هنا بصورة الجندي المصري خلال المعارك أمامنا فوق صفحة التلفاز فهو أثناء انطلاقه إلى المعركة كان وجهه يبدو ظاهرا في بعض الأحيان ، ثم هو يتناول الاختفاء مرة أخرى حتى يموه على العدو وعلى ذلك فهذا السطر الشعري إنحاء بحركة الجندي المصري الماهرة خلال المعركة ، فالظهور ثم الاختفاء يعبر عن إرادة ذكية كان عليها الجندي أثناء عمليات الاقتحام ، وفي هذا دليل على معرفة الجندي المصري بفنون الحرب التي حاول العدو أن يسلبه إياها خلال دعاياتها الطويلة طوال السنوات السبع العجاف .

٤ — ولم ألمح سوى بسمتك الزهراء والعينين

الشاعر لم يتركز بصره على ما أمامه في صفحة التلفاز إلا على صورة الابتسامة التي أثرت في نفوس الناس آملا ، وكذلك على العينين اللتين كانتا يتمثل فيهما الإلهة رار والامتهانة بالتحقيقات ، وهذا التركيز على الابتسامة والعينين من شأنه ألا يفسدنا أننا أمام جهاز التلفاز

ثم في كلمة (ألمح) ما يوحي بالرؤية السريعة لما يشد انتباه الإنسان إذ أن نلاحظ أحداث العبور وسرعتها التي تمت بها يجعل ما يمر أمام المشاهد يبدو وكأنه لمحات تجمع فيها ما راود هوى كل مصري حتى جاءت (بسمتك الزهراء) الجندي مصر . فهذه الابتسامة رغم قصر اللحظات التي عرضت أمامنا فيها ، فإنها قد تركت في النفوس آمالا مشرقة . وفي هذا التعبير أثر من آثار المدرسة الرمزية عند الشاعر الفرنسي بودلير والذي تراسل عنده الحواس في نظريته عن (Correspondance) والتي سبق أن تناولناها عند مندور

٥ — ولم تعلن لنا الشاشة نعتاً لك ، أو اسماً

إن تلك الصورة التي عرضت أمامنا رمزا لاقتحام جنودنا المواقع الحصينة في أرض سيناء ، حتى استطاعوا أن يرفعوا راية بلدهم عاليا ، لم تكن هذه الصورة تحمل صفة محددة لك أيها البطل بل ولم تدع علينا اسماً يدلنا عليك ، لأنك لست في احتياج إلى صفة وليس يعوزك اسم ، ولهذا فإن عبد الصبور يرى أن هذا البطل لا اسم معلنا له ولا نعتا أضيف إلى اسمه لأن أية صفة لا يمكن أن توفيك حقه من المدح لأن صفات البطولة فيك مطلقة ، يعبر عنها الشاعر في موسيقا كلمة (نعتا) بهذا التنوين المدوي المطلق الألف حيث أساطير بطولته طوفت الآفاق كما أنك أيها الجسور المضحي لست في احتياج إلى (اسم محدد) لهذا فإن عبد الصبور يطلق ألف (اسماً) لأن اسم هذا الجندي أسمى من أن يحدد داخل إطار اسم واحد لأن ما فعله ابن مصر هذا لا يمكن أن يضع اسمه داخل أى مسمى لكائن حتى محدود

٦ — ولكن كيف كان اسم هنالك يحتويك ؟

وأنت في الخطتك العظمى

تحولت إلى معنى ، كمعنى الحب ، معنى الخير ،

معنى النور ، معنى القدرة الأسمى

مازال عبد الصبور يرى — مشدوها — أن هذا الجندي في اللحظة عظمته البطولية لا يمكن لأى اسم — مهما تعددت الأسماء — أن يحيط بعظمته أو أن يحدد تلك العظمة داخل اسم من أسماء البشر المعتادين لنا والذين نعرفهم إذ قد تحول هذا البطل في تلك اللحظة إلى معنى فلسفى ، يشمل كل أنواع الخير وكل ألوان الحب وكل معاني المجد وكل صور النور ، وانتهى أخيراً إلى المعنى اللانهاى الذى يكاد يقرب من المعنى الإلهى حيث يقول الشاعر : « معنى القدرة الأسمى » ولعل الشاعر قد أراد أن يزيل اللبس — حين أتبع هذه التركيبية بتركيبة

أخرى (لحظتك العظمى) مقاصداً أن يكتشفه - مفهوم « معنى القدرة الأسمى »
بتصوير الوقت الذى يمكن فيه الجنائى من رفع العلم فوق أرض سيناء بأنه لحظة ،
وهى أسرع زمن يمكن للإنسان أن يحدده لأنه جاء بعد ترقب طويل ، وتم بأسرع
ما يمكن تصويره لخبراء فنون الحرب ثم أضاف إلى « اللحظة » أفعال تفضيل وهى
كلمة « عظمى » حتى يجعل منها شيئاً لا يمكن تصويره لضخامته والموسيقا
الخارجية لكلمة العظمى توحى بسمو هذه اللحظة حيث الألف تنطلق فى نهاية
القافية إلى أعلى مصورة السمو اللانهاى

ولى « تحولت » أراد الشاعر أن هذا البشرى ذا الصفة المادية عندما وضع
بيده العلم فوق تراب سيناء ، فى تلك اللحظة قد فنيت منه المادة وتحول إلى شيء
سماوى « كمعنى الخير ومعنى الحب »

وربما يريد الشاعر أن يشير إلى استشهاد كثير من الجنود قبل أن يُرفع ذلك
العلم فى تلك اللحظة لأنهم يكونون قد فقدوا أجسامهم وتحولت أرواحهم إلى
السما فى شكل تلك الصورة التى عرضها علينا الشاعر .

ولا شك أن هذه الأسطر الشعرية التى اقتطعناها من قصيدة عبد الصبور
الطويلة تصور ما قال به د . محمد مصطفى بدوى تحول لحظة من الزمن على يد
الفنان (الشاعر عبد الصبور) إلى أن تكون خالدة فى اللازمن لأنها لحظة مفاجئة
مدهشة اختطف قلب الشاعر الذى هو قلب كل مصرى — وبجامع إحساسه ،
حين ركز بصره — مشدوهاً — على لحظة الزمن الذى تحول بفعل الشاعر مصورا
بطولة جندى مصر — إلى لا نهائية الزمن فتمثل ذلك فى مثل تلك الألفاظ
(تلميناك) و (أهل) و (يلثم) ولى مثل تلك التركيبات (حر الوجه
مفتحما) (كان الوجه مبتسما) (بسمتك الزهراء) (لحظتك العظمى)
(معنى القدرة الأسمى)

ولو أردت المزيد على إثبات ما أقول فلسنا ببعيدين عن تلك القافية المطلقة الألف دلالة على أن الشاعر قد فغره فاه دهشة وهو يركز بصره — مذهولا — على ما يحدث أمامه مجسما على شاشة التلفاز غير مصدق أملا كان يراودنا جميعا فأصبحت دهشته زمنية لا زمنية ، لحظة لا نهائية . هو نحن في تعطينا|ولفطنا ونحن هو في تمثله هذا الجندي عملاقا مصريا يكاد يرتفع بجيروت اقتحاماته إلى أن يكون في، مصاف أعظم قدرة نتخيلها ، لقبها عبد الصبور « بمعنى القدرة الأسمى » ولعل هذه الدهشة|تنتشر في القصيدة كما تنتشر العصاراة التي سبق أن قال بها الدكتور بدوى — تأثرا — برأى كولردج في العضوية الفنية — حين ترى في المقطوعة التالية^(١) تلك الكلمة تتردد في بدء الأبيات « تراك » أربع مرات ،

(١) إن بقية القصيدة حتى تسهل متابعتها كما يلي :

تراك

وأنت في ساح الخلود ، وبين ظل الله والأملك

تراك ، وأنت تصنع آية ، وتخط تاريخا

تراك ، وأنت أقرب ما تكون

إلى مدار الشمس والأفلاك

تراك ، ذكرته

وذكرت أمثالي من الفنانين والبسطاء

وكان عذابهم هو حب هذا العلم الهام في الأنواء

وتخوف أن يمر العمر ، لم يرجع إلى وكره

وها هو عاد يخفق في مدى الأجواء

فهل ، باسمي وباسمهم لثمت النسخ محتشدا

وهل باسمي|وباسمهم مددت إلى الخيوط يدا

وهل باسمي وباسمهم ارتعشت|هزة الفرع

وأنت تراه يعلو الأفق متندا

وهل باسمي وباسمهم همست بسورة الفتح

وأجنحة الملائك حوله لم|تقصها عددا

وأنت ترده للشمس خلدنا باقيا أبدا

نهات من التحديق

ن صورة الأشياء في العيين

صحي تلك برسوم

==

وكذلك في المقطوعة التي سبى المقطع الأخير يرى عبد الصبور يردد أداة الاستفهام — بعبارة دهشته — « هل » أربع مرات ، هذا مع انتشار تركيبات لعوية من مثل (وأنت تصنع آية ، وتخط تاريخاً) (خوف أن يمر العمر لم يرجع إلى مآله) (يتحقق في مدى الأجواء) (يعلو الأفق مثداً) (همست بسورة الفتح) (برده للشمس خدنا باقياً أبداً) ومازالت الدهشة تفعل فعلها في القافية المطلقة دلالة على الدهول المسيطر على نفس الشاعر

ولو أن المقطع الأخير قد ارتدت فيه إلى الشاعر بعض أنفاسه اللاهثة التي علقها دهشته طوال انبترات السابقة فبدأ يستقر نفساً بعد جهد الدهشة السابق ويؤمن بأن هذا الجندي أثيل المجد راسخ القدم (جذع جميز على ترعة) و (قطعة من صخرة الأهرام منتزعة) و (حائطاً من جانب القلعة) و (دفقة من ماء نهر النيل) ، ويزداد عبد الصبور إيماناً بأن ما أمامه أمر مؤكد حقيقى حين يردد « رأيتك » أربع مرات ولو جمعنا ما رده من كلمة (رأيتك) مع الصور السابقة ، مع القافية الساكنة الهاء لتبين لنا أن هذه الجزئيات تسرى فيها عصارة الثقة والارتياح الذى يأبى الشاعر إلا أن يحولها من لحظة رؤية على شاشة التلفاز إلى انتصار باق على مر الزمن يشعرونا بالوثوق والاستقرار فى تلك الألف المطلقة راجعاً فى استدارة إلى ما سبق أن قال به فى أول نغمات القصيدة ولكن فى إحساس مغاير فشتان بين دهشة وتأكد وبعداً بين شك ووثوق إذ يقول فى النهاية

== رأيتك جذع جميز على ترعة
رأيتك قطعة من صخرة الأهرام منتزعة
أنت حائطاً من جانب القلعة
رأيتك دفقة من ماء نهر النيل
وقد وقفت على قدمين
تترفع فى المدى علماً
خلق فى مدار الشمس
حر الوجه مستمراً

(انظر ديوان « الإنهار فى الذاكرة » صلاح عبد الصبور من ص ١٠ إلى ص ١٣)

لترفع في المدى علماً
يخلق في مدار الشمس
| حر الوجه مبتسماً

وهكذا نجح عبد الصبور في أن يحقق ما قال به « كولردج » وترجمه د. مصطفى بدوي، من « إثارة اهتمام القارئ (والمقصود بالقارئ هنا الناقد المصهور ثقافة وتجربة) بشكل مستمر وموزع توزيعاً متكافئاً »^(١) حين وزع في المقطوعة الثانية كلمة « تراك » وفي المقطوعة الثالثة كلمة « هل » وفي المقطوعة الرابعة كلمة « تراك »

ثم إن كل مقطع من مقاطع هذه القصيدة يدفع القارئ اليقظ حافزاً لإياه على المضى في القراءة لأن الشاعر ولّد لدينا بتركيبته الشعرية الموسيقية رغبة ملحة للوصول إلى الحل النهائي « لترفع في المدى علماً يخلق في مدار الشمس حر الوجه مبتسماً »

لقد دفعنا خلال عمله الشعري بما أحدثه فينا من لذة حينما نشط ذهننا واجتذبتنا إلى مباحج الرحلة ذاتها فكنا نتوقف عند كل خطوة (أى كل فقرة) ونرجع قليلاً إلى الوراء ثم نجمع من حركتنا إلى الوراء (التي ولّدها فينا عبد الصبور) قوة تمكّنتنا من المضى إلى الأمام^(٢) مستعيناً بما يوزعه من إيقاعات « مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن »^(٣) محققاً تداخل كل من العاطفة والإرادة اللذين هما أثر لفعل الوزن في زيادة انتباهنا لإثارتها درجة كبيرة من

(١) أنظر « كولردج » د. محمد مصطفى بدوي ص ١٥١ .

(٢) أنظر كولردج ص ١٥٠ .

(٣) فُهَلْبَسْنِي / وَبَاسِيَهُنَّ / هَمْسِيَّتِي / رَتَلَفْتِي

الحيوية لدينا لأن النغم يتكرر ، ولكنه لا يتكرر بصورة آلية رتيبة ففي النغم
مواضع شبه « مثل بدء الشاعر أبياته بكلمة « تراك / تراك / تراك / تراك... »
ومواضع اختلاف مثل « وكان عدايبهم / وخوف أن يمر العمر / وها هو عاد يخفق »
ومواضع الشبه هي التي يتوقعها القارئ وهي التي ترضى حبه للاستطلاع

(لأن الحالة التي عليها الشاعر حالة دهشة وعدم تصديق لأمر مازلنا نستبين
حقيقته وهو هل حقيقة نحن قد عبرنا المزيعة ؟)

بينما أثارت أوجه الاختلاف دهشتنا^(١) (مثل « تحولت إلى معنى كمعنى
الحب ... / وخوف أن يمر العمر ... / وأجنحة الملائك حوله ... لترفع في المدى
علماً ... »)

إن ماحواناه هنا في تطبيق ما قال به كولردج عن فعل الوزن وامتزاجه بتجربة
عبد الصبور الشعرية هو تبيان لأثر آراء كولردج النقدية في رفد خبرة د .
بدوى ناقد الذي يقول بدوره في هذا المقام :

« ليست لغة الشعر إذن قالباً تنصب فيه التجربة ، بل ليس الوزن نفسه أو
النغم الشعري في الجيد من الشعر بالقالب الخارجي . وهذا الكلام ينطبق حتى
على أوزان مثل أوزان اللغة العربية التي لكل لفظة فيها قيمة وزنية مطلقة انظر إلى
ما يفعله فنان كبير مثل المتنبي بالوزن في قوله :

أما الأحبة فالبيداء دونهم فليت دونك يداً دونها بيد

وحاول أن تستبدل بلفظة « بيد » لفظة أخرى لها نفس القيمة الوزنية ويكاد

(١) انظر — كولردج : ص ١٠٠ . ص ١٠١

يكون لها نفس المعنى « المعجمى » مثل لفظة « قفر » وقرأ الشطر بعد ذلك « فليت دونك قفراً دونها قفر » ألا ترى أن المضمون الشعري للشعر قد تغير ؟ » وليس ذلك النغم البطيء الكثيب في الأصل - نغم الـ « adagio » (حركة أو قطعة موسيقية بطيئة) إن جاز لنا أن نستخدم اصطلاحاً موسيقياً - مجرد صدى أو تردداً للمعنى المنطقي للعبارة ، بل إنه جزء مُتمم للمعنى الشعري وبدونه تحصل إلى معنى مختلف ^(١)

وتلك حقيقة الفن الشعري ، فهو تعبير عن التجربة الإنسانية وموقف من الحياة والكون والمجتمع ، في صورة لغوية خاصة تستخدم فيها الألفاظ بصورة معينة ، وتركب فيها الجملة بصورة خاصة ، وتترج فيها الألفاظ والعبارات بموسيقى أو بإيقاع يميز هذا اللون من التجربة البائية عن كثير من التجارب القولية الأخرى « فالشاعر الذى يخفق في إبراز الإيقاع في عباراته ، أو يكتب عبارة ذات إيقاع ضعيف ، يصبح شعره أقرب إلى النثر الردىء منه إلى الشعر الموزون الردىء » ^(٢) فالكلمات من أصعب وسائل الفن - كما يقول ت. إس إليوت - إذ عليها « أن تعبر في آن معاً عن الجمال المنظور والجمال المسموع كما أن عليها أن تقوم بتوصيل العبارة النحوية » ^(٣)

من هذا المنطلق - الذى يرى وشائج قوية بين الشعر والموسيقى - نرى أن الدكتور محمد مصطفى بدوى قد وضع يده ذات الاستشعار النقدي ، على جوهر هام من ملامح فن الشاعر إليوت الذى لعب دوراً عريضاً في التأثير على

(١) أنظر « دراسات في الشعر والمسرح » ط ٢ ص ٥٩ .

(٢) أنظر « الأرض الياب » - الشاعر والقصيدة ت س إليوت / دكتور عبد الواحد لؤلؤة ص ٢٩ .

(٣) المرجع السابق ص ٢٤ ، ثم ألا ترى معنى أن إشارة إليوت بأن على الكلمات الشعرية أن تقوم بتوصيل العبارة النحوية ، ألا ترى في ذلك رائحة عطر عبد القاهر في تذوقه لآلة بلاغيا من خلال وضعيتها النحوية ؟

، عرفنا العربى المعاصر^(١) إذ استكشف د . بلوى من خلال قوة الدفع الموسيقى الجسورة المتغيرة فى شعره « أن العلاقة بين الشعر والموسيقى ظاهرة هامة فى شعر إليوت ، فغاية الشعر فى ذاته أد يسير إلى مستوى الموسيقى ، وأن بتحقيق فيه نمط الموسيقى أو شكلها . وإذا أدركنا ذلك لن نجد غرابة فى تسميته آخر قصائده التى بلغت فيها عبقرته ذروتها « الرباعيات الأربع » فالرباعية « شكل موسيقى معروف » هذه الظاهرة التى ندعو إلى أن يهدف الشعر إلى الارتفاع إلى مستوى الموسيقى أو^(٢) شكلها هى التى جعلت إليوت - ومن بعده شعراءنا العرب المعاصرين - يهدمون النسليل التقليدى المنطى فى القصيدة وجعلها خواطر غير مترابطة فى ظاهرها ، تمثل لحظات سيكولوجية متباينة فى نفس الشخصية التى بصورها لنا .

وبهذا الأسلوب قرب الشعر جداً من الموسيقى وأصبح أكثر طواعية لاستيعاب موضوعات الحياة المتسارعة المتباينة الإيقاع حتى ولو كلفه ذلك أن يتجاسر على الوقار اللغوى باستخدام ألفاظ عامية ذات ارتباطات بالموقف الشعرى المعاصر قد لا تحققه الكلمات المعجمية القديمة والتى كان رائد الشاعر التقليدى فى اختيارها هو - فقط - مسابقتها للوزن والقافية التقليديين^(٣)

(١) انظر مجلة « فصول » / المجلد الأول / العدد الرابع سنة ١٩٨١ « قضايا الشعر العربى » بحث تحت عنوان : « أثر ت . س . إليوت فى الأدب العربى الحديث » للأستاذ ماهر شفيق فريد من ص ١٧٣ إلى ص ١٩٢ .

(٢) انظر : « دراسات فى الشعر والمسرح » ط ٢ ص ٧٧ .

(٣) انظر « دراسات فى الشعر والمسرح » - ط ٢ ص ٧٦ ، ص ٧٧ ، وانظر كذلك « حياق فى الشعر » للشاعر الناقد صلاح عبد الصبور من ص ٥٠ - ٥١ ومن ص ٩٠ إلى ص ٩٧ وفى ذلك اعتراف صريح من هذا الشاعر الناقد - أثره مباشرة باليوب - فى « إيقاعاته الموسيقية الشعرية واستخدامه لـ « عبارات عامية مثل ما عرف عن إليوت ، والكتاب من طبع دار العودة / بيروت / ط ١ سنة ١٩٦٩ .

هذا التداخل المتوازن بين الشعر والموسيقى — وهو الذى يحكم معظم ما
كتبه الدكتور محمد مصطفى بدوى ناقدًا — أقرب ما يكون إلى الشاعرية في تعبيره
لنقدى .

انظر إلى تعليقه على بعض أبيات ترجمها هو بنفسه عن الشاعر الانجليزى
« شيكسبير » — واضعين في اعتبارنا أن د . بدوى له ديوان شعر معاصر —
يثبت تقول الأبيات :

« ومع ذلك كان غياي عنك في فصل الصيف
وفي أيام الخريف الممتلئة الحلى بالكثرة الغزيرة
حاملة ثمرة الربيع الخصبة ، كبطون الأرامل عقب موت بعولهن »^(١)

يلقى الدكتور مصطفى بدوى على هذه الأمطر الشعرية قائلا :

. . . « حقا إنه (أى شيكسبير) يصف الخريف بشيء من التفصيل . لكن
ما الذى يثير انتباه الشاعر فيه ؟ إنه الامتلاء والكثرة والغزارة والخصوبة . ولكن أى
امتلاء وأية غزارة وكثرة ؟ ليست كثرة الأرواح وغزارتها ، ولا هى امتلاء الحياة
بإمكانياتها المحققة ، ولا هى الخصوبة الكاملة والسعادة المطلقة بل هى الكثرة
والامتلاء والغزارة التى يصحبها الحرمان والنقصان . ونحن ندرك ذلك عن طريق
الصورة التى توحى بها الطبيعة وقت الخريف إلى ذهن الشاعر إذ يشبهها الشاعر
« يبطون الأرامل عقب موت بعولهن » . وهكذا نجد أن التجربة العاطفية التى
جعلت الشاعر يعيش الشتاء وقت الصيف والخريف قد لونت بطريقة واعية
عرضه لصورة الصيف والخريف ذاتها . ولو ذكر الشاعر صورة أخرى ذات مدلول

(١) « دراسات في الشعر والمرح » ط ٢ ص ١٧ .

عاطفى متباين لحدث التنافر العاطفى فى نفس القارئ ونضاعت الوحدة العاطفية ، ولدخل بعض الزيف على التجربة باعتبارها كلا ..

فغياب شاعرنا عن حبيبه ، سلب الدنيا فى نظره معناها وقسمتها وجهالها ودفعها . وجعل باطن الأشياء غير ظاهرها فهو يعيش فى الشتاء ودماءه تجمد من البرد وأيامه قائمة وكل ما حوله قاحل ماحل . وإذا تجرد عن ذاته وحاول أن ينظر إلى العالم نظرة موضوعية رأى الصيف والخريف حقاً .

لكنه لم يجد فيهما إلا « أمل اليتامى » و « ثمرة أديمية الأب » ، وكيف لا ، ومصادر الحب والحنان والدفء والأمل الحق غائب عن وجوده ؟

رأى الأشجار مورقة حقاً لكن أوراقها « شاحبة » فبالشتاء يبدأ الشاعر ، وإلى الشتاء ينتهى به المطاف ، وما ذلك فى الواقع إلا لكونه لم يخرج عن الشتاء طيلة الوقت . فالشتاء فى روحه ، وهو يخلعه على الطبيعة خارجه ...^(١) تستطيع أن تتبين تلك الشاعرية المنغومة من قول د. بدوى « فغياب شاعرنا عن حبيبته ... حتى قوله : « وهو يخلعه على الطبيعة خارجه . وأنا أعنى بالشاعرية الإحساس بإيقاع الشعر فى اختيار كلمات تتحقق فيها موسيقى الشعر وإن بدت فى صميمها تعليقاً نقدياً فكان بدوى هنا يحقق ما ذهبنا إليه عند مندور فى وظيفته ناقداً من أن النقد يكاد فى ذاته أن يكون تجربة إبداعية تضاف إلى إبداع الشاعر الأصلي فللناقد شخصيته الفنية فى تناوله ألفاظه التى يعلق بها على عمل فنى ، بل أكاد أزعم أن تلك الشخصية الفنية تتحكم حتى فى اختياراته لما يُعَلَّقُ عليه نقدياً . وذلك بتوضيح فى اختيارات د. مصطفى بدوى لقصائد الشعر العربى المختلفة فى كتابه « مختارات من الشعر العربى » الذى صدر فى عام ١٩٦٩ وفى

(١) دراسات فى الشعر والمشرح - ص ١٨ ، ص ١٩

ترجمة معظم هذه القصائد إلى الإنجليزية وتعليقه عليها نقدياً بالإنجليزية أيضاً في كتابه : Acritical Introduction To Modern Arabic Poetry الذي صدر في عام ١٩٧٥ من مثل قوله في شعر إيليا ألي ماضي :

عن قصيدة المساء ... « حيث تبدو هيئة فتاة تعتمد خدها على يدها ناظرة في أسى إلى « شحوب ضوء النهار » واقتراب المساء محملاً بما فيه من هموم مما يدفع الشاعر إلى كتابة قصيدة تصور 'مازق الإنسانية في صورة محرّكة للمشاعر إن لم تكن تلخيصاً لما جاء عند الشاعر الأمريكي هوبكنز في قصيدته « الربيع والسقوط » وينهى أبو ماضي قصيدته بتلك العظة :

مات النهار ابن الصباح فلا تقولي كيف مات
إن التأمل في الحياة يزيد أوجاع الحياة
فدعي الكتابة والأسى واسترجعي مرح الفتاة
قد كان وجهك في الضحى مثل الضحى متهللاً
فيه البشاشة والبهاء
ليكن كذلك في المساء^(١)

(١) .. والنصر بالإنجليزية ..

«In his Poem evening». Where the sight of a girl resting her cheek on her hand and Looking sad at «the dying of the light» and the approach of night inspires the Poet to write a Poem about the human predicament, as moving if not as concise as Hopkins's Poem «Spring and Fall» The Poem ends with this exhortation:

Dead is the light of day, the morning's child, ask not how it has died.

Thinking about life only increases its sorrows.

So leave aside your dejection and grief.

Regain your girlish meriment.

In the morning your face was like the morning, radiant with joy:

Cheerful and bright;

إن مصطفى بدوى فى « امرئته النقدية تلك السابقة لم يكن بعيد عن خط
أستاذه مندور حين تناول فى كتابه « الشعر المصرى بعد شوقى » كثيراً من
المذاهب الشعرية من خلال شعرائها الذين يمثلونها فى خطوطها العريضة المختاراً من
النماذج الشعرية ما ينبىء عن استحصاء خبثته العريضة فى فن اختيار هذه
النصوص بالإضافة إلى التعليق عليها نقدياً .

بل هو أيضاً - أى د. بدوى - قد لحقته آثار من جدلية طه حسين
النقدية - حين يأخذ فى طرح تساؤلات على نفسه خلال نقده لقطعة شيكسبير
السابقة من مبل . . . « ما الذى يثير انتباه الشاعر فيه ؟ . . . أى امتلاء وأية
غرارة وكثرة ؟ » وكذلك حين يتساءل عن السبب فى « حرفية التفكير » عند
طه حسين ناقداً لشعر امرئ القيس إذ يقول :

. . . « ولكن سرعان ما نقف وتساءل ، هل حرفية التفكير هذه مقصورة
على الشارح وحده ؟ أم المسئول عنها الشاعر نفسه ، وطريقة معينة فى كتابة
الشعر ، ونظرة خاصة فيه ؟ هل نحن أصبنا المرمى فى تحليلنا للبيت على هذا
الحو ؟ أم ترانا قد فرضنا على نوع معين من الشعر طريقة فى النقد والتحليل
نايبة عنه ولا تلائم طبيعته ؟^(١) »

إلا أن مندورا أكثر تطوفاً فى الأراعية د. مصطفى بدوى النقدية فى تدوقه
وقع ألفاظ القصيدة من حيث انتظامها فى صورة تخرجها إما إلى صورة تقريرية
جامدة وإما إلى أخرى إيجائية نامية مما يرجع إلينا صدى آراء مندور فى حديثه

== Let it be also at night. |

(أنظر ص ١٩١ من الكتاب المذكور)

(١) دراسات فى الشعر والمنازع ط ٢ - سنة ١٩٧٩ ص ١٠ ، ص ١١ .

عن الشعر الجمهوري والشعر المهموس^(١) حيث يقول د . مصطفى بدوي :

. . . « الصورة إذن نوعان يختلفان الاختلاف كله صورة « نامية » وصورة « ثابتة » الصورة الثابتة هي التي تحدد خطوطها فوقها ومنتحة التي تولدها في النفس نتيجة تأملنا لها داخل هذه الخطوط وهي أشبه بالخاتم المحكم الصنع (والتشبيه شائع في النقد العربي) نتأمل دقة صياغته ، ونعجب ببراقته ولكن داخل إطاره . أما إذا خرجنا عن حدود هذا الإطار ، فإننا نضل طريقنا وسط إحساسات ومشاعر ومعان لا علاقة لها بالموضوع كما حدث لنا في تحليلنا لصورة « منارة مسم راهب مبتل » في معلقة إمرئ القيس^(٢) . وبالخطوط هنا أقصد

(١) بل إن ألفاظ الدكتور م.م. بدوي بالانجليزية - تعليقاً على دور شعراء المهجر في البحث عن اسم مدام هاديء غير الخطأ للغة - تكاد أن تكون في معناها هي هي ألفاظ أستاذه د. محمد مندور حين يقول الشعر المهموس والشعر الخطأ إذ يقول د. بدوي في كتابه « مختارات من الشعر العربي » :

«They turned a way From rhetoric and declamation in Search of a quieter and more subdued tone of Voice»

An Anthology of Modern Arabic
Poetry-M.M.BADAWI

(انظر كتاب :

ص ١٤ ، ص ١٥ من المقدمة المكتوبة باللغة الانجليزية

وبدوي نفسه يعترف في كتابه Acritical introduction بأن أول من قال بذلك (دور المهجر في الشعر المهموس) هو الدكتور محمد مندور حين يقول الدكتور بدوي بصفحة ص ١٨٧ بالانجليزية ، السطر الحادي عشر :

It is this Feature which has led the late Egyptian Critic Muhammad Mandur to describe this King of Poetry as Poetry a mi-voix al Shi'i al-Muhmuṣ i.e-the Poetry of whisper or of the quiet voice, a Phrase that has gained currency in Arabic Literary Criticism, and which is used to distinguish it from the rhetoric and declamation of neoclassical Arabic Poetry.

(٢) دراسات في الشعر والمسرح ط ٢ من ص ٩ إلى ص ١٢ .

المدلولات المباشرة للألفاظ ، ونذا كان للصورة الثابتة مدلول أو معنى واحد . أما الصورة النامية^(١) فهي التي لم تتحدد خطوطها وإنما يتسع مدارها بطول تأملنا لها ولا سيما حين نربطها بالسياق العام الذي ترد فيه . واتساع المدار نتيجة للإشعاعات التي تشعها الألفاظ حينها أو الإيحاءات التي تثيرها . ونمو القصيدة مصدره عاطفة الشاعر وروحه الحية . وبعبارة أخرى يمكننا أن نقول إن الصورة الثابتة قد سيطرت عليها الألفاظ بحيث إنها خضعت لمعنى واحد ، أما الصورة النامية فبني التي سيطرت على الألفاظ فزيادة نموها في نفس القارئ المستجيب تكتسب الألفاظ معاني جديدة »

هذا التعليق القدي الشاعرى الواعى السابق هو أثر المنطورية « مندور ناقدًا » في تلاميذه إلا أنه يزيد عليه معرفة بأصول صناعة الشاعر في تركيب تجربته الشعرية من صور بعضها تقريري والآخر إنشائي — لأن بدوى شاعر — مع هضم ملحوظ في نقده للأشعار التي اختارها — من جهة الصورة وعلى وجه الأخص الاستعارة — لما قال به الإمام عبد القاهر الجرجاني في ذلك . « ليس المعنى إذا قلنا إن الكناية أبلغ من التصريح ، أنك لما كُنيت عن المعنى ، أزدت في ذاته بل المعنى أنك زدت في إثباته ، فجعلته أبلغ وأكد وأشد فليس تأثير الاستعارة إذن في ذات المعنى وحقيقته ، بل في إيجابه والحكم به »^(٢)

(١) تقول « لوريت فيزا » في كتابها « إزرا باوند » عن تعريف باوند للصورة الشعرية (أصبح ما يهم بالنسبة إليه حركة الصورة وحيويتها وكثافتها وسمويتها . . . والثور الذي تتضمنه والذي يحط بها حين تبتق في انطلاقة عملية التحول التي تهرى فيها)

(انظر : إزرا باوند . تأليف : لوريت فيزا ترجمة وتقديم : كميل قهصر داغر ص ١٣ / سلسلة أعلام الفكر العالمى / المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط سنة ١٩٨٠ / بيروت)

(٢) انظر « عبد القاهر الجرجاني » / د أحمد أحمد بدوى ص ١٠٠ سلسلة أعلام العرب - العدد (٢٠٢) أغسطس سنة ١٩٦٢ المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر القاهرة

ولا شك أن قول عبد القاهر السابق عن الإيحاء في الصورة الشعرية — والذي يتضح تأثر د . بدوى به في وظيفته ناقدًا ، لم يأت إلا من وراء خبرة عبد القاهر وتذوقه^(١) ونقده التطبيقي لمقطوعات شعرية خاصة تلك الأبيات المنسوبة إلى جميل بن معمر . . . ولما قضينا من منى كل حاجة . . .^(٢) والتي رأى فيها « مندور » ومن بعده تلاميذه رأى عبد القاهر في مفهوم الصورة النامية الموحية في الشعر كما سبق أن قال د . بدوى الذى لم يدخر وسعا هو بدوره أيضا في تناول نماذج شعرية — من الشعر العرنى ، ومن الشعر العرنى المترجم — كى يأخذ بيد القارئ واضعا يده على مواطن الجمال الفنى خلال تحليله للصور الأدبية متذوقا لها لفظة لفظة وصورة صورة محققا مقولة عبد القاهر . . . « واعلم أنك لا تشفى الغلة ولا تنتهى إلى ثلج اليقين حتى تتجاوز العلم بالشئ مجملا إلى العلم به مفصلا ، وحتى لا يقتنعك إلا النظر في زواياه والتغلغل في مكانه ، وحتى تكون كمن تتبع الماء حتى عرف منبعه » ونضرب لذلك مثلا بما جاء في كتاب « دراسات في الشعر والمسرح » حين حديث الدكتور محمد مصطفى بدوى عن قصيدة « العودة »^(٣) للشاعر إبراهيم ناجى حيث يقول :

. . « أنظر مثلاً إلى قول ناجى :

هذه الكعبة كنا طائفها والمصلين صباحا ومساء
كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها كيف بالله رجعنا غرباء

(١) يقول عبد القاهر في شأن التذوق . . . « أمور خفية ومعاني روحانية ، أنت لا تستطيع أن تنبه السامع لها وتحديث له علما بها ، حتى يكون مهيبا لإدراكها ، وتكون فيه طبيعة قابلة لها ، ويكون له ذوق وفريضة يجد لها في نفسه إحساسا بأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها الميزة على الجملة ، ومن إذا تصفح الكلام ، وتدبر الشعر فُرق بين موقع شئ منها وشئ »
انظر دلائل الإعجاز ص ٤١٩ ، ص ٤٢٠)

(٢) أسرار البلاغة — عبد القاهر الجرجاني — تحقيق هـ. زهر سنة ١٩٥٤ . استانبول ص ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ .
(٣) ولا يخفى علينا أن أستاذنا مندور قد تناول نفس القصيدة بالنقد من قبله وذلك في عام ١٩٥٧ . في الحلقة الثانية من كتابه (الشعر المصري بعد شوق) صفحة ٦٠ ، ٦١ فكان ذوقه في اختيار النصوص التي يحاول من خلالها تحديد وظيفة الناقد الأدبي قريب جدا من ذوق مندور في نفس المضممار الذى يتحدث عنه هذا البحث .

حاول أن تستبدل بلفظة « طائفيا » لفظة أخرى مثل « زائرها » أو « عارفيها » وإذا بك تحصل على معنى شعري غير معنى ناجى . فضلا عن أن العلواف يشمل الزيارة والمعرفة الجيدة بالمكان الذى يبلغه من يصل « صباحا ومساء » فيه ، وبالتالي يصبح تنكر المكان للشاعر أشد وقعا فى النفس ، ففى لفظة « طائفيا » امتداد للاستعارة التى فى الكعبة والصلاة والسجود والعبادة يضيف على الصورة حياة وتميزا وقوة ويجعل من هذه الصورة المباشرة المقنعة رمزا بالغ الدلالة فى: قل إنا العوامل الدينية المقدسة التى تكون موقف الشاعر العاطفى من الجمال . . . »^(١)

هذا التناول لفعل وقع لفظة « طائفيا » خلال سياق الأبيات حديثا عن « كعبة » الحب يوضح كيف أن « بدوى » يعرف قيمة الكشف عما وراء اللفظة فى ارتباطاتها الفنية كنسيج للاستعارة — أى للصورة الأدبية — التى هى عماد من أعمدة بناء الوحدة الفنية فى الشعر الغنائى بل والمسرحى أيضا^(٢) متأثرا بما قاله عبد القاهر الجرجاني — فيما عرضناه من أقواله ، بل وأيضا مما قال به ت . إس . إليوت . . . » عشرون عاما أكاد أكون قد ضيعتها وأنا أحاول أن أتعلم كيف أستخدم الألفاظ^(٣) ، ولم لا ؟ والألفاظ هى الخلايا التى منها تتخلق الصور الفنية الموحية مكونة نسيج الوحدة العضوية فى القصيدة ؟ ومادنا بصدد

(١) انظر « دراسات فى الشعر والمسرح » ج ٢ سنة ١٩٧٩ ص ٥٨ ، ص ٥٩ .

(٢) انظر حديث محمد مصطفى بدوى عن إيمانيات الصور فى الشعر المسرحى فيما يخص مسرح شيكسبير الشعرى — بنفس الكتاب — صفحات ٢٠ ، ٢١ .

(٣) دراسات فى الشعر والمسرح / ص ١٠٠ .

الحديث عن الصور الفنية النامية فإن تناول الدكتور م . بدوى للاستعارة — من خلال وظيفته ناقداً — يدعونا إلى معرفة منابع استقائه لها حيث تعددت روافد ثقافته في سلك استحصاده نقدياً . ولعل ريتشاردز — في كتابه مبادئ النقد الأدبي — هو أحد أهم الروافد للدكتور بدوى في ذلك المجال إذ يقول : « إن الاستعارة هي الوسيلة العظمى التي يجمع الـذهن بواسطتها أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل ، وذلك لأجل التأثير في المواقف والدوافع ، وينجم هذا التأثير عن جمع هذه الأشياء وعن العلاقات التي يتشعبها الـذهن بينها ، إذا محصنا أثر الاستعارة جيداً وجدنا أن هذا الأثر لا ينشأ عن العلاقة المنطقية إلا في حالات قليلة جداً . إن الاستعارة وسيلة شبه خفية يدخل بواسطتها في نسج التجربة عدد كبير من العناصر المتنوعة اللازمة لـ«كتابتها»^(١)

هذا التعريف من قبل ريتشاردز للاستعارة ووظيفتها يفسر لنا الفاعلية الخاصة للاستعمال اللغوي عند الشاعر عندما يتخير تكوينه لتجربته من خلال المجاز فريتشاردز ينادي بأن نظرتنا للاستعارة ينبغي أن تكون على أساس اعتبار عناصرها المتنوعة كلا متكاملاً إذ إنها بما تعقده من تداخل بين طرفيها تتيح الظهور لمعنى

(١) مبادئ النقد الأدبي/ريتشاردز/ترجمة د.م. بدوى ص ٣١٠
وقد عرف ريتشاردز الاستعارة في كتابه « فلسفة البلاغة » (١٩٦٢)
The Philosophy of rhetoric

على النحو الآتي :

- ١ - موضوع الاستعارة ، أو ماسماه بفحواها Tenor أى المشبه
- ٢ - ماسماه بحامل المشبه أو مركبته Vehicle ، ويعنى بذلك المشبه به بالاستعارة عنده عملية تماثل بين الفحوى والمركبة تحت تأثير العنصر الثالث الذى سماه الأساس Ground ، وهو العنصر التجريدى الذهني "سحت" ، وهو في رأيه أصعب وجه في تحليل الاستعارة الأدبية ...

(انظر « معجم مصطلحات الأدب » د. مجدى وهبة/ مكتبة لبنان/ بيروت سنة ١٩٧٤)

ما كان له أن يوجد بآية وسيلة أخرى ، ذلك لأن كلا من طرفيها يكتسب بدخلها دلالة جديدة»^(١)

فالاستعارة وما إليها من هذه الاكتشافات التي يتوصل إليها الشاعر في ميدان الدلالات (الإيحاءات) تابعة لفردية الشاعر تبعية مطلقة وهذا يفسر لنا الفاعلية الخاصة للاستعمال اللغوي^(٢) عند الشاعر عندما يتخير تكوينه لتجربته من خلال المجاز .

وهنا نرى الدكتور بدوي في تناوله نص ناجي — ناقدًا متذوقًا — لا يقنع بالعلاقات الدلالية بين المفردات في التركيب اللغوي (الاصطلاحي) بل إنه ينفذ إلى سمات خاصة يستشفها بحاسته النقدية المدربة متأثرًا بموقف الشاعر الانفعالي في استخدامه الألفاظ مكتشفًا (أى الناقد) ما بينها من ترابط جعلها تتشكل في هذا اللون التعبيري الخاص حيث أدى هذا الاستخدام^(٣) الجديد لها من قبل الشاعر إلى تغيير في مساحات الدلالة للألفاظ بتدخلها في هيئة جديدة^(٤) بمثابة في تلك الاستعارة

(١) انظر « الإبداع في الفن والعلم » د. حسن أحمد عيسى ص ١٥٧ / سلسلة عالم المعرفة الكويتية العدد ٢٤ / ديسمبر سنة ١٩٧٩ .

(٢) يقول الدكتور مصطفى ناصف في كتابه « نظرية المعنى في النقد العربي » . . . « اللغة في شكل سباق قوة المعنى للأجزاء دلالات أو فاعليات خاصة . ومعنى ذلك أن هناك حركة خلق مستمرة في اللغة وتكوينها »

(ص ٤٨ / الطبعة الثانية / سنة ١٩٨١ / دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع / بيروت)

(٣) .. « الفنان العظيم » (زبد) حتى حين (يقلد) لأنه يعرف كيف يحمل كل شيء إلى ذاته ، حتى يطلع عليه طابعه الخاص ، عاملاً في ذلك بتصبية جوده حين يقول : « إن ما أروته عن إهائك وأحداك ، لهد لك من أن تعود فتكتسبه من جديد ، حتى يصبح ملكاً خاصاً لك »
(انظر الفنان والانسان — د . زكريا ابراهيم ص ١٠٨ / نشر مكتبة غريب سنة ١٩٧٣ / القاهرة) .

(٤) انظر : الجوانب الدلالية في نقد الشعر في القرن الرابع الهجري « للدكتور فايز الداية ص ٣٩١ ط ١ سنة ١٩٧٨ / دار الملاح للطباعة والنشر / دمشق .

وتركيز الدكتور بدوى ناقدنا على تأثيره بموقف الشاعر الانفعالي في استخدام هذا الأخير للألفاظ مكتشفا ما بينها من ترابط مقارنا لهذا التعبير المجازي (الاستعارة) ، هذا التركيز من جانب الدكتور بدوى متأثرا بمفهوم الاستعارة ودلالاتها (أى إيجازاتها) عند ريتشاردز ، هو في حقيقته إشارة منه إلى أن التصوير البلاغى يجب أن يفتن إليه الناقد من زاوية تمثيله « الشئ أمام عيوننا كأنه يحدث ويتحرك ، أى إلى ما فيه من « درامية » التصوير والتي سبق لعبد القاهر الجرجاني أن فطن إليها فيما سماه « التمثيل » فى التشبيهات والاستعارات وهو تمثيل المعانى المعقولة محسوسة حية ، ولذا يقرن عبد القاهر التمثيل فى كلامه بالتصوير ويشرح وجه الحسن فى قول الشاعر :

فأصبحت من ليل الغداة كقابض على الماء خائته فروج الأصابع
بأنه ينقل الخير إلى العيان ، فتعمل المشاهدة أثرها فى تحريك النفس ضاربا لذلك مثلا بالرجل لو كان على طرف نهر فأدخل يده فى الماء وقال : أنظر ، هل فى كفى من الماء شئ ، كان لذلك ضرب من التأثير^(١) الزائد على القول والنطق ؟ وكذلك التمثيل فى الاستعارة ويرى أن الجمع بين الشكل وهيئة الحركة مما يزيد الكلام حسنا فى التشبيه والاستعارة . ويمثل فى الاستعارة بقول الشاعر

إذا هم ألقى بين عينيه عزمه ونكب عن ذكر العواقب جانبا

ثم يقول : إنه « أراك النوم واقفا بين العينين ، وفتح إلى مكان المعقول من

(١) وهو ما يسميه — جبرا ابراهيم جبرا — « هناك دائما الصيغة الإضافية التى يأتى بها ألفنان الأصل » انظر « ينباع الرؤيا » ط ١ سنة ١٩٧٩ / ص ١٢٨ / المؤسسة العربية للدراسات والنشر / بيروت .

قلبك بابا عن العين

ولعل أثر ريتشاردز وعبد القاهر^(١) لم يكن من نصيب د . م . بدوى فقط -
في الاستعانة بمفهومها عن موقف الشاعر الانفعالى كوسيلة للتناول النقدى ،
ذلك أن هذا الأثر | المزدوج يبدو لدى زميله - تلميذ د . مندور - الدكتور
محمد زكى العشماوى حين يعلق على الاستعارة فى قول الشاعر :

وإذ ، على إشفاق عيني من العدا | لتجمع منى نظرة ثم أطرق

... غنى بيت ، ابن المعتز استعارة رائعة حقاً ، ولكن روعتها لا ترجع لمجرد استعارة
المسحوح للنظرة ، فإن جموح النظرة وحده ما كان ليبلغ هذا التأثير لولا تلك
العناصر التى جمعها الشاعر ، والتى نجحت فى الإفصاح عن عاطفته ، وعن
موقفه النفسى ، والموقف هو موقف شاعر محب يرى حبيبته أمامه ويدور لو استطاع
أن يتمتع عينه بالنظر إليها ، وهو شديد اللهفة إلى إطفاء شوقه إليها ، حريص على
أن تلتقى عينه بعينها ، ولكنه لسوء الحظ محاط بالأعداء من كل جانب وجميعهم
ينظر إليه ويرقبه ، وهو أمام هذا كله بين أمرين :

إما أن يخضع لعاطفته المشبوبة فيبعث بنظرته إلى حبيبته ضارباً عرض الحائط

(١) انظر « المدخل إلى النقد الأدب الحديث » د . محمد غنيمى هلال / الطبعة الثانية سنة ١٩٦٢ ص
١٤٥ حاشية رقم (٢) .

— وانظر : عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة تحقيق هـ ، ريت / استامبول سنة ١٩٥٤ ص ١١٠ إلى
ص ١١٢ وكذلك ص ١١٥ ، ص ١١٦ .

(٣) انظر مجلة « المعرفة » السورة / العدد ١٩٣ — ١٩٤ آذار — نيسان سنة ١٩٧٨ صفحات ٩٨ ،
٩٩ ، ١٠٠ حوار مع د . محمد مصطفى بدوى أجراه عبد النبى اصطيف تحت عنوان « الشعر العربى
الحديث ، والمؤثرات الأجنبية وقضايا أخرى » .

هذه الأنظار المصوبة نحوه من أعدائه ورغبته في إخفاء هذه الحقيقة عنهم ، فيحرم نفسه من النظر إلى حبيبته حرصاً منه على نفسه وعليها . ولكنه لم يستطع ، رغم هذه المحاولات التي بذلها أن يكتف حبه ، ويكبت ما في صدره من لهفة وشوق إلى حبيبته وأن يقاوم الرغبة في النظر إليها ، وإذا بالشوق يغلبه ، وإذا هذه العاطفة الحبيسة في صدره تنطلق منه رغم هذه القيود التي تقيدها فتجمع منه نظرة ، ثم يطرق ، وفي إطرافته هذه الأخيرة إحساس عميق بكل معاني الاشتياق والحجل التي تصطرع في نفسه وليس من شك في أن الذي حمل إلينا هذا الإحساس كله هو ما في البيت من علاقات وما فيه من صياغة ، وما فيه من قدرة على استغلال اللغة ووظائفها»^(١)

وهذا الذي نقلناه عن الدكتور محمد زكي العشماوي يوضح كيف وضع الناقد نفسه موضع الشاعر في تمثله للاستعارة (تجمّع نظرة) لكي يدرك ما سبق لزميله د . م بدوي استشفاه من أن الاستعارة ذات الفاعلية الأدبية^(٢) يمكن تتبعها من خلال حديث الناقد عن السياق أو الموقف الذي تهيئه اللغة من حيث إنها توفر له الوسائل اللازمة لكي يعبر بصورة غير متناهية عن أفكار متعددة ولكي يتفاعل بصورة ملائمة ، في عدد غير متناه من المواقف مدركاً حالات الوجد المركبة ونقل ما توحى به هذه الحالات من أجواء نفسية لتفعل فعلها في نفس المتذوق مما يثبت لنا أن تلميذ مندر « الناقدین الشاعرین » يؤمنان علمح هام يجب أن يدرب الناقد عليه نفسه كي يستكمل إيجابية وظيفته ناقداً ألا وهو « الفاعلية النقدية » تلك التي يقصد بها أن يضيف الناقد — من خلال

(١) أنظر « قضايا النقد الأدبي والبلاغة » د . محمد زكي العشماوي ص ٣٤٤ ، ص ٣٤٥ ط ١ الميزة العامة للكتاب بالاسكندرية سنة ١٩٦٧ .

(٢) « لأن الاستعارة تظهر عينا ترى التشابهات » أنظر « النقد الأدبي » ح ١ (النقد الكلاسيكي) تأليف : ويليام ك . وفزات وكلينيت بروكس ترجمة د . حسام الخطيب وحى الدين صبحي ص ١٠٥ مطبعة جامعة دمشق سنة ١٩٧٣ .

معايشته للعمل الفني — أن يضيق شيئاً يضيق لنا ما وراء النص إضاءة جديدة^(١) وإذا كان التسامح بطور محدود في نعته فهو في ذات وقت إنما خلق إمكانات جديدة للشعور نفتح السبل أمام الناقد يرى في المعنى الشعري محدوداً متشكلاً بالعلاقة بينه (أي الناقد) وبين الكاتب وبين العمل الفني ، وعلى أساس هذه العلاقة يقوم المعنى الذي يراه الناقد ، بل « إن قيام أكثر من معنى دون أن تنفي هذه المعاني بعضها البعض ما هو إلا دليل على مدى غنى العمل الفني ، فالمعنى ليس شرحاً أو استيضاحاً بل هو صياغة لتجاوب يتجدد بين العمل والناقد^(٢) .

وهذه الصياغة (التي يضيفها الناقد) المتجاوبة في تجدد تمنع معاودة النظر المتأمل بين العمل الفني والناقد — وهي أمر وعاء النقد العربي القديم بالنسبة لتدقيق الأبيات في القصيدة بيتاً بيتاً منفصلاً كل عن زميله^(٣) — يبدو أن — د . محمد مصطفى بدوي وهو المتخصص في النقد الأوروبي وخاصة الإنجليزى — يطورها في نقده متأثراً بما قال به ت. إس. إليوت — ناقد — حيث يرى إليوت . . . « أن الناقد الأدبي هو « الشاعر الناقد » أي الشاعر عندما يتخذ النقد وسيلة لتمحيص إمكانات التعبير الشعري ولتوجيه إمكاناته الخاصة ، ولا

(١) انظر في ذلك: «الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية، النظرية الألسنية» للدكتور ميشال كريبا ص ٢٨ طبع المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع / بيروت ط ١ سنة ١٩٨٢
— وانظر أيضاً « الصورة الشعرية » للدكتور سامين عساف ص ٥٣ طبع المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع / بيروت ط ١ سنة ١٩٨٢
— وانظر كذلك « النقد الأدبي والعلوم الإنسانية » تأليف : جان لوى كاپاتس ترجمة الدكتور فهد عكام ص ١٠٣ طبع دار الفكر / دمشق سنة ١٩٨٢
— وانظر إضافة إلى ذلك « النقد الأدبي ومدارسه الحديثة » ح ٢ ص ١٨٥ حيث يقول كينيث بيوك . . . « إن الفن ليس تجربة ، وإنما هو شيء مضاف إلى التجربة » دار الثقافة بيروت سنة ١٩٦٠ ستانلي هايمان / ترجمة د . يوسف نجم ود . إحسان عباس .

(٢) انظر « المجلة » القاهرة / السنة الثامنة العدد ٩٦ ديسمبر سنة ١٩٦٤ ص ١٣٤

(٣) انظر كتاب « مع الشعراء » للدكتور ركي نجيب محمود ط ١ ص ١٩٣ سنة ١٩٧٨ / دار الشروق

نجارى هذا الشاعر الناقد ، سوى الناقد الذى يستطيع خلال ملكة خاصة ، ليست غريبة عن نفسه ، أن يعايش الشاعر فى صياغته لشعره ، يعايشه فيحي من التعبير الشعرى^(١) وهذا يتحقق للدكتور م . بدوى حين يتناول نص الشائى « الصباح الجديد » بالنقد وخاصة تلك النغمة الدعوب الملاححة على لأوعية الشائى ولا يستطيع منها فككا :

اسكنى	ياجراح	واسكنى	باشجون
مات	عهد النواح	وزمان	الجنون
وأطل	الصباح	من وراء	القرون

يقول الدكتور محمد مصطفى بدوى : « ليس مطلقا نغم الانتصار الجمهورى الممتلىء بالحياة ، بل هو نغم خافت تكاد لا تسمع همسه الأذن ، قصير النفس ، متقطع إلى أجزاء صغيرة ، فكأنك تسمع الشاعر يلهث . غير أنه فى الوقت عينه ليس بالنغم المضطرب الهائج بالانفعالات الصاخبة ، وإنما هو هادىء كتيب ، وتؤكد هدوءه تلك الحروف الصامتة الطويلة أو المدات التى تنتهى بها كل شطرة ويدل على أن الشاعر (رغم صغر سنه) قد تعدى مرحلة الألم والثورة وكون حكمه النهائى على الحياة . لقد عرف حقيقة الوجود الإنسانى ، وعرف آلامه فقبلها هادئا فيه شىء من الفلسفة وشىء من الأسى الهادىء (لأن قبوله هذا لم يكن بالأمر الهين ، وإنما كلفه ما كلفه) كما أنه فيما يبدو لمح ما يقع خارج حدود هذا الوجود الإنسانى

والدليل الآخر هو ما فى القصيدة من صور ، فإذا كانت الصور الشعرية كما زعمنا فى المقال السابق تضيف إلى المعنى حقا ، ولم تكن مجرد حلية وزينة ، ولم يكن الغرض منها إثبات المعنى وتقريره فقط ، فإنه يحق لنا حينئذ أن نتساءل : ما السر

(١) انظر « المجلة » القاهرة / السنة التاسعة العدد ٩٨ فبراير سنة ١٩٦٥ ص ١٤ ضمن مقال بعنوان « ت.س. - إليوت ناقدنا » للذكورة صفية ربيع .

فى وجود هذه الجمهرة من صبور الموت فى الوقت الذى ىرحب فىه الشاعر بالحياة
كما يعتقد البعض ؟

فالشاعر ىطلب من الجراح أن تسكن ، ومن الشجون أن تسكن وىقول : إن
عهد النواح قد مات وإن الزمن قد مات ، وإن الصبح قد أطل حقا إلا أنه أطل
من وراء القرون ، أى بعد موت الزمن ، وىتحدث الشاعر عن فجاج الردى ورياح
العدم وىقول : إنه |دفن الألم .

وتنتهى القصيدة بكلمة الوداع تتردد فى أذن القارىء على نحو غريب ، فتصبح
الكلمة الوحيدة التى تعلق بذاكرة القارىء بعد قراءته القصيدة بزمن طويل .

وإذا كانت القصيدة تمثل انتصار الشاعر على الألم وترجيئه بالحياة بمفهومها
العادى وإذا كانت نجراح الشاعر قد سكنت حقا فلماذا يتكرر طلبه منها ودعاؤه
إليها بأن تسكن ، وتتردد هذه الآيات الثلاثة بإيقاعها الكئيب فتكاد تشبه دقات
أجراس الكنيسة ، وهى تمنى رحيل فرد من بنى الإنسان ؟

لا ليست القصيدة كما تبدو فى ظاهرها انتصارا على الموت ، بل إنها أبعد
ما تكون عن الانتصار الصاخب على الألم ، فهى فى الحقيقة ترحيب بالموت ووداع
للوجود الزمنى . وإذا كان الأمر كذلك فإن الحياة التى ىرحب بها الشاعر ليست
هى الحياة بمفهومها الشائع ، فالذى ىهز قلب |الشاعر هو الحياة الأخرى التى
ىوجدنها الموت ، فعن طريق الموت سىجد الشاعر الحياة بما فيها من عذاب وسقام
فحياته فى هذا العالم فى جوهرها ضرب من الموت ، ولن ىصل الشاعر إلى
الحياة الأخرى الحققة التى أحس بقلوبها ، إلا بعد أن ىتحرر من قيود هذه
الحياة ، ولهذا فلن يأتى الصبح الجديد إلا بعد أن ىموت الزمان وتنصرم القرون «(١)

(١) انظر دراسات فى الشعر والمسرح ط ٢ ص ٤١ ، ص ٤٢ .

هذا التعليق النقدي السابق للدكتور م . بدوى ، لا نظن أنه يأتى هكذا عفرا دون معاودة ومعايشة لقراءة النص التى قال بها الناقد عبد القاهر وتركزت صداها فى نقادنا من طه حسين مروراً بمنصور ووصولاً إلى تلميذيه الناقدين الشاعرين م . بدوى ، ود . عشاوى ، بل إن بدوى لينصت إلى النغم « الماورائى » للألفاظ المنظومة لدى لأوعية الشاى تاركاً لنفسه الناقد حبل الإنصات والإنصات ... ، والإنصات إلى الخيال السمعى الواجب توافره لدى الناقد - وهو ما سبق لإليوت أن قال به^(١) فهو يرى فى هذا الصخب الذى يحدثه الشاعر نوعاً من الترحيب بالموت ، فالذى يهز قلب الشاعر الواهى المريض ليس فى حقيقته إلا نوعاً من السكون والخشوع والرفقة - رغم أنه فمن الذى يجب الموت ؟ - هو كما سبق أن قلنا فى مكان آخر^(٢) نوع من « حيوية العمر القصير » قرأها د . بدوى من خلال تكرار النغم الذى يجهد الشاى نفسه فى إيقافه حتى لا يسمع ترداد أجراس الكنائس المنذرة - أو المبشرة - برحيل الشاعر « اسكنى يا جراح ... » . ولم يكن تأثر د . م . بدوى الشاعر الناقد : ت . إس . إليوت متحققاً فى هذا النقد التطبيقي فقط الذى عرضناه لقصيدة الشاى والذى هو أيضاً يجمع حيوات نقدية عربية وغربية (قديمة ومعاصرة) بل إن هذا التأثير يمتد إلى تعليقات الدكتور م . بدوى النقدية إذ يقول :

« ولا شك أننا لن نصل إلى معنى القصيدة هذا حين نسمعها أو نقرأها مرة واحدة ، بل يجب علينا أن نقرأها فى أناة وتبصر ، المرة تلو المرة ، حتى تؤثر فينا

(١) انظر هذا البحث هامش ص ٩١

(٢) انظر « ملاح وحدة القصيدة فى الشعر العربى بين القديم والحديث » د . سامى منير ص ١٥٨ ط ١ الهيئة العامة للكتاب بالإسكندرية .

تأثيراً عميقاً ، وحتى مستجيب لعناصرها الاستجابية الصافية فتبسط صورها وموسيقاها إلى أعماق شعورنا وتتخذ شكلاً معيناً هو المغزى الكلى للقصيدة ، وهذا هو ما يجب أن يصنعه دائماً في الشعر الذي يستغل القوى الإيحائية في الألفاظ»^(١)

هذا التقويم النقدي المنبئ عن معايشة لصدى رنين القصيدة داخل « الخيال السمعي » للدكتور م . بدوى هو أثر من مفهوم إليوت المشتق عن الرمزية والتي ترى . . . « قابلية اللغة ، بما فيها من ألفاظ وتراكيب وأصوات ، على مضارعة الموسيقى ، ... واكتفوا من الجملة بمراكز الإيحاء فيها ...

. . . « فصدى الكلمة عندهم ، ليس ما تعنيه ، بل ما يوائمها وينسجم معها من الألفاظ انهجماً صوتياً غير مقيد بحدود الدلالة . . . وتغدو وحدة منفوية ، تتنوع نظماتها بتنوع إيقاع الحياة النفسية للشاعر وتتفق من حيث عضويتها إيحائياً في العمل الشعري»^(٢)

هذه الطاقة المتداخلة التأثير بالقديم والحديث في طريقة تناولها للعمل الفني المنقود^(٣) لدى الدكتور محمد بدوى تهدينا إلى لب خبرته ناقداً يدرك أهمية

(١) « دراسات في الشعر والمسرح » ط ٢ / د . مصطفى بدوى ص ٤٥ .

(٢) (« مذاهب الأدب — معالم وانعكاسات » ، الجزء الثاني « الرمزية ») د . ياسين الأهلى ص ٨٠ / المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط سنة ١٩٨٢ .

— وانظر قول جبران خليل جبران : « . . . الفن يتلك المسافات الصامتة المرتعشة التي نجىء بين النبرات والخفضات في الأغنية ، وبها يتسرب إليك بواسطة القصيدة مما بقى ساكناً هادئاً مستوحشاً في روع الشاعر ، وبها توحى إليك الصورة فتري وأنت محقق بها ما هو أبعد وأجمل منها . »

(لسان الشاعر » — صلاح ليكي — دار الحضارة ط ٢ سنة ١٩٦٤ ص ١٤٠

(٣) انظر كتاب « مقالات في النقد الأدبي » / د . ابراهيم حمادة ص ٦٧ ، دار المعارف سنة ١٩٨٢ وهذا الكتاب من مجموعة « مكتبة الدراسات الأدبية » رقم ٨٩

استمرارية تفكير الشاعر تفكيراً دائماً ومتناسكاً في العلاقات بين أوجه التجربة الإنسانية المختلفة مازجاً إياها في اتزان لا يوافق إلا ذلك الشاعر المالك لناسية وعيه الفني والمتمثل في عشقه للتناسب والتنظيم^(١) بين قواه (أى قوى الشاعر) العقلية وقواه العاطفية ،

وهذا التناسب في شكل العمل الفني (عقلياً وعاطفياً) لن يتوافر إلا إذا تمتع هذا الشاعر بالحاسة التاريخية — كما يقول بدوى عن إليوت — التي « تجعله يكتب وهو يحس بجيله الذى يعيش فيه إحساساً عميقاً يجرى في دمايه ، بل وهو واع بأن — للأدب الأوروبي كله منذ عهد هوميروس وضمنه أدب بلده — وجوداً معاصراً له ، وأن هذا الأدب كله |يكون نظاماً كائناً في وقت واحد »^(٢)

فهذا الاحساس الواعي — عند إليوت وفق ما رآه بدوى — بالأدب الأوروبي منذ هوميروس حتى عصره ، يبرز ضرورة إدراك الناقد المستبصر لصلة الشاعر بالتراث الثقافي^(٣) هذا التراث الذى يتحول على يدى الشاعر القدير إلى قوة

(١) انظر كتاب « قلعة واكسل » دراسة في الأدب الإبداعى الذى ظهر بين عامى ١٨٧٠ — ١٩٣٠ تأليف : إدمون ولسون ، ترجمة : جبرا ابراهيم جبرا ص ٩٥ الطبعة الثانية سنة ١٩٧٩ — المؤسسة العربية للدراسات والنشر / بيروت .

(٢) دراسات في الشعر والمسرح — ص ١٠٢ .

(٣) إن سمة الشعراء النقاد تكاد أن تجتمع على شيء واحد هو شموليتهم الثقافية وحرصهم على تحريك شعرهم مهما تباينت أساليبهم منذ زهير والنابغة والخنساء حتى إليوت ولسنا محتاجين إلى التعريف بأسلوبى زهير والنابغة وأسلوب الخنساء في التلوين النقدي الجزئى ، مما قد استفاد فيه رجالات البلاغة التلويقية العربية القدماء ، ونستطيع أن نلمح طرفاً منه لدى المعاصرين مثل د . زكى نجيب محمود في كتابه « مع الشعراء » ص ١٩٣ ، أما إليوت فكانت ثقافته أوسع من أن يحيط بها مذهب أدبى واحد ، كذلك هى أيضاً بتأثيراته الشعرية التى تعود إلى ما قبل الرمزيين الفرنسيين إلى جوار دونرغال ، كما تعود إلى كل من « لافورج » و « فرلى » ، ومن بعدهما « سان جون بيرس » و « بول فاليرى » ثم معاصره الأمريكى

حلاقة مشاركة له (أى للشاعر) ومساندة إياه فى خلق الشكل الفنى لعمله .

فالفنان فى خلقه والناقد فى نقده إنما يعايشان فكرة واحدة هى متابعة العمل الفنى إيجابياً علوياً فقط ، بل هو إلى جانب ذلك شئ جرى تركيبه بقصد ودراية مستهدفاً خلق تأثير معين عن طريق ما أسماه إليوت « بالمعادل الموضوعى »^(١)

يقول د . روجر كول تلاك . . « إن تعبير « المعادل الموضوعى » قد تنوّل من قِبَل عديد من النقاد معينين عن مفهومه بوجهات نظر متباينة ،

فالناقد كلينث بروكس على سبيل المثال يرى أنه « التعبير المجازى العضوى و « الزيس فيقاس » يراه « مركبة التعبير لعاطفة الشاعر » ، أما « أوستن » فيرى فيه « المضمون الشعرى معبراً عنه لفظياً » ، غير أن ما يقصده « إليوت » تماماً بالمعادل الموضوعى يصعب تحديده ولكن باستطاعتنا أن نقول إنه أسلوب

انظر « مذاهب الأدب » الجزء الثانى « الرمزية » د . ياسين الأيوبي ص ٧٧ ، ولا يفوتنا هنا أن نعود إلى ما قال به حازم القرطاجنى فى ذلك الشأن فى كتابه « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » . . . (من المهم أن يكون الشاعر عميق الخبرة بالتجربة الإنسانية ، وسعة الثقافة فى هذه الحالة شرط ملازم لمعرفة مجارى الدنيا وأنحاء تصرف الأزمنة والأحوال ، فالأصل الذى يتوصل به الشاعر إلى استشارة المعانى الشعرية ، وسعة الثقافة فى هذه الحالة شرط ملازم لمعرفة مجارى الدنيا وأنحاء تصرف الأزمنة والأحوال ، فالأصل الذى يتوصل به الشاعر إلى استشارة المعانى الشعرية ، واستنباط تركيباتها ، هو التملؤ من العلم بأوصاف الأشياء وما يتعلق بها من أوصاف غيرها ، والتنبه للهيئات التى يكون عليها تمام تلك الأوصاف موصوفاتها أو نسب بعضها إلى بعض . . . والتفطن إلى ما يلقى بها من ذلك بحسب موضع موضع وغرض غرض)

(انظر « مفهوم الشعر » د . جابر عصفور ط ٢ ص ١٨٦ دار التنوير - بيروت)

^(١) The phrase «Objective co-relative» has been discussed threadbate by a number of critics, and most direrent views have been expressed.

Thus for cleanth brooks the phrase means, «Organic Metaphor», For elises vevas it is, «Vehicle of expression for the Poet's emotion» and for austin, « It is the poetic content to be conveyed by verbal expression» what Eliot exactly meant by the phrase is hard to determine. We can only say that it is a way of conveying emotion, without direct verbal expression, by presenting certain situations and events which arouse a similar emotion in the readers. It is the way through which a poet, like eliot, de-personalise his emotions.

انظر كذلك « إليوت » د . فائق متى ص ٢٩ ط ١ سنة ١٩٦٦ / دار المعارف القاهرة)

لتحويل عاطفة الشاعر دون تعبير لفظي مباشر بتقديم مواقف معينة وأحداث تثير لدى القراء عاطفة تشابه عاطفة الشاعر ، وإنها لطريقة تناسب شاعراً مثل إليوت الذي يخلع عن تلك العواطف ما يمكن أن تتصف به من الذاتية»^(١)

إننا لو تأملنا هذا الذي قاله الناقد (تيلاك) عن مفهوم المعادل الموضوعي عند إليوت لأمكننا التقاط عدة ملامح مؤشرة إلى صلة ما جاء عند إليوت بالمدرسة الرمزية ، وكذلك ما قبل - قبل الرمزيين - منذ أرسطو في فنية تركيب العمل الفني (المحاكاة) حتى عند عبد القاهر عن وقع الكلمة من السياق عند قصد نظمها ، هذه الملامح هي :

أ — أسلوب لتحويل عاطفة الشاعر .

ب — خلال مواقف وأحداث معينة .

ج — إثارة عاطفة لدى المتلقى خلال الملمحين (أ ، ب) تقارب عاطفة المبدع .

د — الوصول بما سبق إلى « الموضوع » الذي يهدف إليه الشاعر ، وكأنه بعيد عن ذاتية الشاعر .

فالرمزيون يقولون . . . « إن الصورة الرامزة تدل على ألوان المعاني العقلية والمشاعر العاطفية . . . وكأنها وحدها لغة التعبير ، وكأنما العقل والخيال أضحيان يعملان في خدمة الرمز وتكتيفه»^(٢) إنها لا تعبر تعبيراً مباشراً — أى عقلياً

(١) انظر كتاب :

«T. S. Eliot, The critic»
By Dr. Raghuvarul tilak. p. 20
Ramabrothers , NEWDELHI S
Fourth Edition - 1981.

(٢) انظر كتاب « الفن والأدب » تأليف ميشال عاصي ص ١٩١ / الطبعة الثانية سنة ١٩٧٠ منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع / بيروت .

تجريدياً — بل تومىء وتوحى بأجواء شعورية تشير إلى الفكرة دون أن تعرضها وإلى العاطفة دون أن تسميها فهي صورة موحية تختصر المسافات الشعورية وتنقل الحالات النفسية وهذا ما لا تستطيعه الأساليب التقريرية ، لأن الألفاظ في الأسلوب التقريرى معتمدة لا تقوى بدلالاتها المحدودة والمألوفة على أن تسير أغوار النفس وتحيط بأجواء المشاعر والأحاسيس .

تطبيقاً على ما سبق — فيما يختص بتأثر د . محمد بدوى بما جاء عند إليوت من تأثر بالرمزية في مسألة تحويل عاطفة الشاعر من خلال مواقف وصور إلى موضوع محدد يهدف إليه الشاعر — نراه يركز على لفظة « الليل » في قول النابغة الذبياني للنعمان :

« فإنك كالليل الذى هو مدركى وإن خلت أن المتأى عنك واسع »
قائلا :

... . « . . . نلاحظ أن النقاد (على الأقل فى كتاباتهم) قد عجزوا عن إدراك إيجاعات « لفظة الليل » فلم يهتموا إلا بوجه الشبه القريب المباشر الذى يقرره الشاعر ، وهو أن النعمان كالليل لا محالة مدرك النابغة ، أما التسوية بين النعمان وبين الليل التى يوحى بها قول الشاعر — ذلك الليل البدائى المرعب بما فيه من تجارب قاسية وبما فيه من قوة خفية وسلطان غير مفهوم على البشر — فلم يهتم بها أحد من النقاد ، ولم يتنبه أحد من النقاد إلى هذه المشاعر التى لابد وأن يكون قد أحس بها شاعر عاش فى عصر قديم مثل النابغة إزاء الليل »^(١)

هذا عن إشعاعات اللفظة — رمزيا — من خلال السياق أما عن المواقف التى يحيلها الشاعر من خلال صور إلى « موضوع » ، فنرى بدوى يقول عن قصيدة « جيرونتيوم » لإيليوت :

(١) انظر « دراسات فى الشعر والمسرح » ص ٣٠

... « إنها موضوعة في قالب درامى ، عبارة عن خواطر وأحداث غير مترابطة تمر في ذهن « جيرونتيون » الرجل العجوز وهو في حالة أشبه بحالة الغيبوبة أو أحلام اليقظة ، يقرأ له صبي عن أعمال البطولة في الماضى فيذكره ذلك بمأساة الإنسان الحديث الذى يعيش في حضارة متداعية تخلو من البطولة وليس فيها سوى مظاهر الفساد .
والسقم والموت :

هأنذا رجل عجوز في شهر الجفاف
يقرأ لى صبي وأنتظر الغيث
لم أكن أبدا عند الأبواب الحامية
ولم أحارب وأنا غارق لركبتى في المستنقعات المالحة
ولم أرفع سيفى الثقيل والذباب يلدغنى
منزلى الذى أعيش فيه متداع
وعلى حافة النافذة تربع اليهودى صاحب البيت . . .

ويستشف بدوى — من خلال هذا الاجترار الداخلى المشتت للرجل « جيرونتيوم » العجوز — يستشف ما يهدف إليه إليوت من وراء تقديم مثل هذا الشيخ العجوز ، ألا وهو تأمل إليوت للمدينة الحديثة ، هذه المدينة التى أصابت الإنسان بالقحط الروحى ، نعم مازال بعض الناس على الأقل يقومون بأداء المراسيم والشعائر الدينية ، إلا أن أرواحهم مجذبة ولم يبق من الدين سوى المظهر الخارجى والشكل^(١)

إن هذا المنهج فى قراءة ما وراء التششت الظاهرى للمواقف الشعرية المتعددة فى

(١) انظر دراسات فى الشعر والمسرح ص ٨٠ ، ص ٨١

لقد حاول مثل ذلك الدكتور انعمشماوى (تلميذ طه حسين ومندور فى منهجهما التدقيق البلاغى) حين تكشف له من خلال المشاهد المتباينة — ظاهريا — فى معلقة لبيد . . « أن هناك وحدة تربط بين المواقف المتعددة ، وهى تدل على اكتمال التجربة الشعرية عند الشاعر الجاهلى ، هذا الاكتمال الذى ينسب فيه نفسه ، ويكاد يختفى فيه التمييز بين الثنائ والموضوع .

(١) ولقد قال كوردج — مجادلا وردزورث — بأن الثقافة تؤدى إلى صنع الشاعر ، فغير المثقفين يكتبون بصورة مشوشة ، وتنقصهم النظرة الشاملة (انظر « النقد الأدبى » ح ٣ (النقد الرومانسى) تأليف ويليام. ك. ويتزات وكلينيث بروكس ترجمة د. حسام الخطيب ومحمى الدين صبحى ص ٥٠٩ / مطبعة جامعة دمشق سنة ١٩٧٥

(٢) مثل هذا المنهج نجده عند الدكتور مصطفى ناصف فى كتابه « دراسة الأدب العربى » الصادر عن الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧٧ ط ١ حين تناول موضوع « فى البحث عن وحدة الشعر » إلا أن بحثه ركز على الجانب الأسطورى فى تناوله للمواقف المتعددة التى تناولها معظم الشعراء الجاهليين ، متمسكا خلف تعددها عيظا شعوريا واحدا يجمع بينها فى رباط يجعلها متوحدة تماما — كما أوحى به أيضا إلينا منهج الرمزيين أو البوت أو بدوى — وقال إنها وحدة الإيمان بتمتية اللغز

ثم أضاف ناصف كتابا آخر ، أفرده لهذا الموضوع وهو كتاب « قراءة ثانية لشعرنا القديم » صدر عن دار الأندلس ببيروت سنة ١٩٨١ ، وهو يتناول نفس ما جاء بكتاب « دراسة الأدب العربى » فى موضوع « فى البحث عن وحدة الشعر » مع تعديل فى العناوين التى تدرج تحتها نفس المقطعات الشعرية المتناولة فيما مضى نقديا بكتاب « دراسة الأدب العربى » إلى جانب إضافات طفيفة لن نخرج بها عما قاله سابقا سنة ١٩٧٧

ولا يخفى علينا أن الدكتور د. النجيب قد حاول ذلك المنهج فى كتابيه ح ١ ، ح ٢ « الشعر الجاهلى مهج فى دراسته وتقرؤه » ولكن من منطلق « الموقف وما يقتضيه من لغة حاول تلمس ما فيها من رباط بحورى »

واعتقد أنه يعنى « بحورى » تمثل الموقف دراميا وقد صدر كتاب النجيب فى عام ١٩٦٦ .

هذه الوحدة بين الذات والموضوع ثمرة لما يسمى أحيانا عند النقاد المحدثين بالرؤيا — التي هي تصور الفنان للشيء الذي أمامه أو بالتأمل الذي هو استغراق الذات في الموضوع وانتشارها فيه ما يسمى أحيانا أخرى بالخيال أو التمثيل أو التصور أو الحدس»^(١)

إن الناقد الشاعر د. محمد زكي العشماوي ، يقرأ معلقة لبيد ، متوحدا بمحسسه النقدي (الذي تكون عنده عن طريق تخيله لموقف لبيد ، والإنسان الجاهل عموما من حياته ذات المواقف^(٢) المتصارعة) مع المواقف المتباينة المتشابكة ، ليري ما وراء ظاهرها المشتت « فكرة الصراع » مفتاحا لوحدة من نوع ما تتمثل في كثير من قصائد الشعر الجاهلي .

هذا الصراع يتمثل في تصوير لبيد ناقته بالأتان الوحشية تارة ، وبالبقرة المسبوعة تارة أخرى ، وفي هاتين الصورتين معا يبدو هذا الصراع الحى من أجل البقاء والانتصار على الموت .

« فعاطفة الصراع هذه ، من أجل الحياة ، هي الجانب المشترك في الصورتين (كما يقول الناقد الشاعر د. العشماوي) ، وهى الغاية التي تهدف إليها المقطعتان بل إنها النواة الأساسية والمحور الذي تدور عليه القصيدة من بدايتها إلى نهايتها ، ونقطة التجمع الأخيرة التي تلتقى عندها أجزاء القصيدة ، فإذا كانت قصة الأتان الوحشية تمثل حب الحياة وقصة البقرة المسبوعة تمثل الخوف

(١) انظر : « من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده » ط ٢ المعدلة لأستاذنا جميعا محمد خلف الله أحمد ص ٢٢٣ سنة ١٩٧٠ — معهد البحوث والدراسات العربية للطباعة العالمية / القاهرة .

(٢) ذلك أن الأسلوب موقف (انظر كتاب « شعر الحقيقة (دراسة في شعر معين بيسو ») / محيى الدين صبحي ص ٧ ط ١ سنة ١٩٨٢ / دار الطليعة / بيروت)

من الموت ، فما حب الحياة والخوف من الموت إلا عاملان يتنازعان نفوسا إنسانية واحدة . ومن تفاعلها يتحقق الصراع النفسى»^(١)

إن فكرة « الحُدس » عند الفنان - كما قال بها كروتشه - هي منبع وظيفة الناقد الخلاق عند العشماوى ، وهو يوظفها خلال تناوله - التأثرى التذوقى - للألفاظ الموحية فى النص متمتجة بموسيقاها وتوقيعاتها ، عند تحليله للصور المختلفة^(٢) التى تحتويها مشاهد مقطعات الشعر الجاهلى لتعكس لنا الكثير من روح العصر السائدة .

ولعل آخر مبحث صدر للناقد الشاعر الدكتور العشماوى - وهو « دلائل القدرة الشعرية عند شوقي »^(٣) يكشف لنا تأثره بوظيفة الناقد الأدبى كما يراها « إليوت » إذ يقول :

« . . . إن أول دليل على القدرة الشعرية عند شوقي ، هو ما أجملنا الإشارة إليه سابقا ، ونعنى به صلة الشاعر بترائه ، ونوعية هذه الصلة ، ومعناها من الوجهة الإبداعية . . . »

(١) قضايا النقد الأدبى والبلاغة - د . محمد زكى العشماوى ص ١٥٩ إلى ص ١٧٧ ط ١ الهيئة العامة للكتاب بالإسكندرية سنة ١٩٦٧

(٢) انظر كتاب « الصورة والبناء الشعرى » للدكتور محمد حسن عبد الله سلسلة مكتبة الدراسات الأدبية رقم (٨٢) دار المعارف بمصر ص ١٩ ط ١ سنة ١٩٨١ حيث يقول : « الصورة ، وإن تكن لها شخصيتها وكيانها الخاص الذى يحدده المصطلح البلاغى ، أو الذى يمكن توصيفه إذا ما رأينا أننا بحاجة إلى إضافة أو تعديل فى مفهوم الصورة ، فإنها تبقى « صورة » ضمن تكوين شامل حجرا فى بناء ، أو نغمة فى لحن هرمولى أو لونا أو ظلا أو ضوئا فى لوحة . »
وانظر أيضا ص ٨٩ ، ص ١٢٥ إلى ص ١٧٣ ، ص ١٩٢ فى السطرين ٢١ ، ٢٢

(٣) مجلة « فصول » / المجلد الثالث / العدد الأول (أكتوبر / نوفمبر / ديسمبر سنة ١٩٨٢) والخاص بشوقي وحافظ (الجزء الأول) ص ١٢ ، ص ١٣ ، ص ١٥ / الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة

ولعل شوق أد يكون من أبرز الشعراء المعاصرين الذين فهموا التراث على هذا النحو ، واستطاعوا أن يستوعبوا حاضر الأمة ، وماضيها ، وأن يتحدثوا بصوت الينابيع الأصلية في أعماق تراثهم وشعوبهم وحضارتهم ، سواء أكانت حضارة مصرية قومية أو عربية إسلامية ..

.. . « أما الدليل الثاني للقدرة الشعرية عند شوق ، ولعله أبرز الأدلة وأكثر مصادر الإبداع ظهوراً عنده ، فهو عنصر الموسيقى والإيقاع الشعرى

.. . فالشعر صوت داخلي مستقل عن موسيقى الشكل المنظوم قد يوجد فيه ، وقد يوجد بدونه (يعنى الشعر الجديد أو المعاصر أو شعر التجربة) وإن هذا الصوت الداخلى يرتبط بطريقته في إيقاع الجمل ، وفي طاقة الإيحاء التى تصدر عن تتابع الكلمات وما تجره الإيحاءات من أصداء متلونة ومتعددة »

.. . « أما الإرهاص الثالث للقدرة الشعرية عند شوق فهو العاطفة المادئة المركزة التى تنأى عن الانفعال الصاخب الحاد ، إنها العاطفة الخاضعة لسلطان العقل والفن »

.. . « أما الإرهاص الرابع والأخير فى هذا البحث ، فهو قدرة شوق على الخروج إلى الإطار الإنسانى العام ، فكثيراً ما كان يخرج شوق إلى عالم يفلت من حدودنا فتغيب فيه وحدة الفرد فى لقاء مع الإنسانية »

وتأملنا لتلك الدلائل الأربعة التى ارتآها الناقد الشاعر د. العشماوى والتى هى ظل لتأثره فيما نرى باليوت ناقداً — نحس أنه يتميز من زميله د. مصطفى بدوى فى معظم ما قدمه من أعمال نقدية — إضافة إلى ما سميناه بالحدس النقدى — يتميز بالدليل الثانى ، ألا وهو الصوت الداخلى الذى يرتبط بطريقة الشاعر فى إيقاع الجمل ، وفى طاقة الإيحاء التى تصدر عن تتابع الكلمات وما تجره الإيحاءات من أصداء متلونة ومتعددة .

والسبب الذى دعانا إلى تمييزه من الناقد الشاعر د. مصطفى بدوى بهذا الدليل الثانى (وهو ما أطلق عليه إليوت اسم الخيال السمعى) أن أستاذنا

«امتساوى يتمتع بطاقة - سهم في إثراء وظيفته ناقداً - ألا وهي طاقة التحيل للموقف»^(١) وفق ما يملّيه الحدث الدرامى على الممثل المجد كى يكتمل التأثير من الحركة المسرحية والإشارة والتعبير بقسمات الوجه مع «تولّد الكلمة الدرامية» مُحَمَّلَةً بذلك كله مسترشدا بما جاء على لسان قسطنطين ستانسلافسكى فى كتابة «إعداد الممثل» والذى ترجمه الدكتور عشاوى مشاركة مع الممثل الواعى ثقافيا ، محمود مرسى أحمد ، حين يقول «إنه لا بد (للممثل) أن يحس بالدافع أو المادة (حتى) يستطيع بطريقة انعكاسية أن يؤثر فى طبيعتنا الجسدية ، ويدفعها إلى العمل . وهذه الملكة ذات أهمية عظمى فى مهارتنا الفنية العاطفية ، من أجل هذا كانت كل حركة تقوم بها على خشبة المسرح ، وكل كلمة تنطق بها هى نتيجة للحياة الصحيحة لخيالنا»^(٢)

فحياة التلوق النقدى ، منذ رجالات البلاغة اليونانية والعربية ، تكمن فى ما قال به ستانسلافسكى من أن كل كلمة ينطق بها - أهل الإبداع الفنى - لا بد أن تمتد مساحتها الدلالية لتوحى إلينا بشيء لا يستطيع استشفافه إلا خيال ناقد متمرس يعايش الكلمات فى حيواتها المتجددة .^(٣)

(١) انظر تحليله التلوق البلاغى النابع من تجلّله للموقف دراميا لبيت الشاعر : « وإلى على إشفاق عني من العدا . . . » بكتابه قضايا النقد الأدبى والبلاغة من ص ٣٤٢ إلى ص ٣٤٥ .

(٢) انظر « إعداد الممثل » تأليف قسطنطين ستانسلافسكى / ترجمة د. محمد زكى العشاوى ومحمود مرسى أحمد ص ٨٨ ط ١ سنة ١٩٦٠ سلسلة الألف كتاب العدد رقم (٣٠٧) مكتبة نهضة مصر .

(٣) يقول الدكتور شكرى عياد « أما فى مجال نقد الشعر فلا شك أن اللغة الشعرية الجديدة التى اصطنعها إليوت وبولند ، كانت وراء الأعمال النقدية الرائلة لمواطنيهما ريتشاردز وإمبسون ، ولا سيما « النقد التطبيقي » و « فلسفة البيان » للأرل ، و « سبعة ألوان من تعدد المعنى » للثنائى مع أن ذكر « إليوت » أو « بولند » قلما يرد فى هذه الكتب . فقد كان الناقدان يجاولان التنظير للغة الشعر عموماً ، والأصح أن يقال إنها كانا يرميان إلى إعادة صياغة الذوق ليتقبل هذه الأعمال الشعرية الجديدة ، معتمدين على التراث نفسه ولا شك - على كل حال - أنها فتحا بتحليلهما لفكرتى « السياق » و « تعدد المعنى » آفاقاً جديدة للنقد الحديث (انظر بحث « موقف من البنيوية » د. شكرى عياد / مجلة « فصول » / المجلد الأول / العدد الثانى ص ١٩٠ سنة ١٩٨١ . والعدد بعنوان « مناهج النقد الأدبى المعاصر / الجزء الأول / الهيئة المصرية العامة للكتاب .)

فالأدب — كما يقول مندور « فن لغوى جميل ، ونجب العناية بناحية الجمال اللغوى فى الأدب ، ومدى صدقه فى ارتباطه بالحياة الفردية والاجتماعية على السواء وإن كنت بالبداهة لم يخطر ببالى أن أدعو الناقد إلى الانصراف عن متابعة كل فروع المعرفة التاريخية والاجتماعية والنفسية ، بل وأضفت الفلكية ذاتها

. . . ولكن على أن تكون كل هذه المعارف كالضوء الداخلى الذى يشع من نفس الناقد فيعينه على استخلاص أصالة الأديب الخاصة ، ولكن فى غير إقحام لهذه المعرفة على الأدب ونقده»^(١)

فكان هذه الحيات المتجددة للكلمة الفنية إنما تستمد وجودها من خلال شمولية ثقافة الناقد — كما رأيناها عند د . بدوى ود . العشماوى (متأثرين مندورا وت . س . إليوت — مع تنبه د . بدوى إلى عدم تغليب معارف الناقد المتعددة على خاصية الفن التدوىى اللغوى أثناء عملية التواصل الاستشفائى النقدى) واستجابته (أى بدوى) لما سبق أن أشار به مندور فى منهج فرديناند دى سوسير فى علم اللغة كأساس فيلولوجى — خلال عملية النقد . دون إغراق — هذه المرة أيضا — فى التركيز على أسلوبية الأسلوب الأدبى حتى لا يفقد الناقد حيوية تمثله التدوىى للغة فى سياقاتها المتعددة خلال التجارب الفنية ، منصرفا إلى توجيه طاقاته ناحية اكتشاف « الشكلية فى الأسلوب » والتى ولدت ما عرفناه معاصرا من أنماط « الأسلوبية » و « البنيوية » ، وكادت أن تفقد العملية النقدية الانوقية المعاصرة حيويتها ، فتصيبها بمثل ما أصاب معظم تراثنا النقدى العربى العريق من آلية التصنيف الشكلى المعقم

== ويقول د . عز الدين اسماعيل : ... « إن حياة الألفاظ الطويلة وما تبلور فيها من مآثور أدبى وتاريخى وأسطورى يكسبها تلك المقدرة الرمزية الإيحائية (انظر : الأسس الجمالية فى النقد العربى ط سنة ١٩٥٥ ص ٢٥٣ / دار الفكر العربى / القاهرة)

(١) انظر « النقد والنقاد المعاصرون » د . مندور ص ١٥٤

Modern Literary Thought للناقد جورج واطسن فترجمه إلى اللغة العربية تحت عنوان « الفكر الأدبي المعاصر » هادفاً من هذه الترجمة ، وقف زحف تيار الأسلوبية الشكلية المعاصرة وما استتبعها من الاتجاه النيوى فى مجال وظيفية الناقد الأدبى^(١)

(١) انظر مقدمة المترجم فى ص ٨ ، ص ٩ من كتاب « الفكر الأدبي المعاصر » تأليف جورج واطسن ترجمة د. محمد مصطفى بدوى ط ١ الهيئة المصرية العامة للكتاب / القاهرة سنة ١٩٨٠

والأسلوبية وريشة البلاغة ، فالحدث اللغوى يبرز أبعاداً ثلاثة : بعداً دلالياً ، وبعداً تعبئياً وبعداً تأنيهياً .

ونقتصر الأسلوبية على تمحيص البعدين التعبيرى والتأنيهى ، وتتطابق مع التفكير البلاغى فكلاهما موضوعه « فن الكتابة ، وفن التركيب » ...

وهذا يقودنا إلى استقراء العلاقة بين الأسلوبية والنحو . فالنحو يضبط قوانين الكلام بحيث يحدد لنا ما لا نستطيع أن نقول ، ولذلك فالأسلوبية رهينة النحو ، إذ لا أسلوب بلا نحو

وأهم حاصية يمكن أن ترصد للأسلوبية ، إثارتها لانفعالات متعددة ، ومتميزة تبعاً للسياقات التى ترد فيها . ذلك أن الأسلوب اختيار / واقع يسلطه المؤلف على ما توفره اللغة من سعة وطاقت ، مما يجعل من الصعب علينا استكشافه إلا من خلال الممارسة العملية المنهجية لأدوات اللغة .

فالمذبح يفضل بعض طاقات اللغة على بعضها الآخر فى لحظة الاستعمال ، فالأسلوب هو استعمال اللغة ، ولن يكون ذلك إلا بتفجير الطاقة التعبيرية الكامنة فى صميم اللغة بخروجها من عالمها الافتراضى إلى حيز الوجود اللغوى ، فكان اللغة مجموعة شحنات معزولة ، والأسلوب هو إدخال بعضها فى تفاعل مع البعض الآخر ، محدثاً ضغطاً على المتلقى ، مولداً عنده : الإقناع كشحنة منطقية ، و الإمتاع كشحنة عاطفية و الإثارة كشحنة استفزازية محرضة .

ومن هذه الشحنات المتداخلة تبرز القدرة الإيحائية التى تميز النص الأدبى حيث لا تترك الألفاظ على حالها الأصلى ، بل تزاوج من واقعها الأصلى العادى إلى واقع جديد ، ثم تركيبه ، حسب مقتضيات النحو ثم البيان

بذلك إعمال مفهوم الأسلوبية ، فيما قاله الدكتور شكرى محمد عياد : « بأنه الطريقة المتميزة للتعبير المعبرى » ، مع ملاحظة حسنة ، وهى أن هذا التمييز يدلنا على كل ما يحمله الشعر من معان ، أو عواطف ، أو أسئلة ، أو مشاغل من أنباء أخرى تدل على ما وراء العبارة ، وهى أسماء مبهمه متداخلة ، بفضل النقد الحديث أن يستعص عنها بكثرة واحدة تؤدى المعنى المركب ، الذى تسمى تلك الكلمات الكثيرة إلى جوانب منه ، مثل كلمة « الرؤية أو الموقف » ...

(انظر مجلة « الفكر العربى » - يناير / فبراير العدد (٢٥) من ص ٣٢١ إلى ص ٣٢٥ ، وكذلك مجلة « فصول » / المجلد الثالث / العدد الثانى : يناير / فبراير / مارس سنة ١٩٨٣ ص ١٣ ، ص ١٤) =

أما البنوية فلإنها تأخذ الواقع وتفككه ، ثم تعيد تركيبه لذا يمكن أن يقال بأن البنوية نشاط يحاكي الواقع بإعادة تكوين شيء ما بحيث تظهر في عملية إعادة تكوين القواعد التي تحكم (أى تضبط) وظائف ذلك الشيء فالنشاط البنوي يتمثل في عمليتين متميزتين : « التقطيع » و « التركيب »

فالعملية الأولى تقطع الشيء وتجد فيه أجزاء متحركة يختلف موقعها ، ويتج عن اختلاف موقعها هذا معنى معيناً ، فالجزئية لا معنى لها في حد ذاتها ، لكن أى تغيير يطرأ عليها يترتب عليه تغيير في المجموع تنتج عن هذه العملية إذن حالة أولى ، مبعثرة للصورة أو الظل

أما العملية الثانية ، فتكتشف وتحدد القوانين التي تترابط بمقتضاها هذه الوحدات ، وهذا هو النشاط التركيبي . وفي هذه المرحلة الثانية ، تدور معركة ضد الصدفة . لذا يكتسب تكرار الوحدات قيمة شبه إبداعية ، فعودة الوحدات بانتظام ، وترباطها ، يبنى العمل الأدبي ، ويكسبه معنى معيناً

(انظر : مجلة « الفیصل » / العدد (٤٥) يناير / فبراير سنة ١٩٨١ مقال بعنوان « رولان بارت » رائد المدرسة البنوية - د. سامية أحمد أسعد ص ٧٥)

ومن منطلق العملية الثانية (التي تكتشف وتحدد القوانين) يتبين أن البنوية تحاول تقنين الأدب كنظام عقلي مجرد حيث تسعى إلى تحويل كل عمل من أعمال الإنسان إلى نظام آلي يقوم به « الكمبيوتر » بقول « رولان بارت » في كتابه « درجة الصفر للكتابة » :

« لا جدال في أن الكلام (الكلاسيكي لا يرتقي إلى الكمال الوظيفي للشبكة الرياضية فالعلائق فيه غير ظاهرة بواسطة إشارات خاصة ، بل فقط عن طريق مصادفات في الشكل أو في التنظيم . إن انسحاب الألفاظ نفسه واصطفافها هو ما يحقق الطبيعة العلائقية للنص الكلاسيكي .

فبعد أن تستهلك الألفاظ في عدد صغير من العلاقات المتشابهة باستمرار تقترب من علم الجبر : وتكون الصورة البلاغية ، والصبغ المكرورة ، هي الأدوات الضمنية لإقامة علاقة ما ... (انظر : درجة الصفر للكتابة / رولان بارت / ترجمة د. محمد برادة - دار الطليعة بيروت سنة ١٩٨٠ الطبعة الأولى)

ويكفينا التعليق على كلام « بارت » بأنه لا يمكن أن تكون اللغة الفنية هي لغة الرياضيات فهناك فرق كبير بين التعبير الحقيقي ، والتعبير المجازي ، ذلك أن الحقيقي يقف عند حدود اللفظ ، أما المجازي فلا يعنيه اللفظ في ذاته ، بل ما وراء نظمه في صياغة متجددة . حقيقة ذلك « انسحاب في الألفاظ واصطفافها » كما يقول « بارت » ولكن هناك القوة التي تميز شاعراً من شاعر وفناناً من فنان ألا وهي قوة الصهر أو التداخل التي تعمل على اصطفاف هذه الألفاظ بطريقة معينة لتحدث تأثيرات لا حدود لها عند المتلقي ، فالصهر « وهو قوة فعل الفنان » يعمل على اصطفاف هذه الألفاظ لتنبئ عن موقف إنساني معين يجعل للإنسان وضعه المتفرد في الكون ، بعيداً عن آليات العلوم الرياضية التي فشلت في الوصول إلى قوانين عامة (ممثلة في البنوية) مفروضة على العمل الأدبي مما يجعل من المهتم وجود منهج خاص يناسب العلوم الإنسانية ...

(انظر « فصول » / المجلد الأول / العدد الثاني سنة ١٩٨١ ص ١٩٨)

وانظر مجلة « عالم الفكر » الكويتية / المجلد الثاني عشر يوليو / أغسطس / سبتمبر سنة ١٩٨١ من ص

٤٦٩ إلى ص ٥١٢

ويكفي للتدليل على وقوف « جورج واطسن » في وجه هذه الحركة الشكلية في النقد (أقصد الأسلوبية والبنوية) — وموافقة ذلك لمزاج الناقد الشاعر د . مصطفى بدوي — يكفيننا هذه العبارة التي يقول فيها :

. . . « إن بدعة الجديد في أحدث صورها ، عجيبة من العجائب ، وأنسب وصف لها أن نسميها بدعة « الجديد الأثري » أو « الجديد العتيق » - Palaso

Modern

ولا تلخص لنا هذه العبارة صفات « النقد الجديد الفرنسي » فحسب ، وإنما تلخص أيضاً ، التيار الجديد الذي ظهر في الستينيات والذي حُلَّ محله هذا النقد على نحو من الأنحاء ، كما تلخص عددا كبيرا من الموضوعات الأخرى التي ظهرت بعد الحرب . والناقد الجديد الأثري ، هو المولع بالجديد في الفكر يفتش عنه دائما ، بحيث يتوهم أن شيئا ما عمره نصف قرن أو أكثر هو أحدث الأشياء»^(١)

== وانظر مجموعة « زدى علماً » كتاب « البنية » تأليف جان ياجيه ترجمة عارف متيمنة وبشر أوبري ص ٦٤ - منشورات عديبات / بيروت وباريس ط ٣ سنة ١٩٨٢

وانظر معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب - مكتبة لبنان / د. مجدى وهبة وكامل المهندس ص ٥٥ ، ص ٥٦ سنة ١٩٧٩

وانظر معجم مصطلحات الأدب - د. مجدى وهبة ص ٥٤٣ ، ص ٥٤٤ .

(١) انظر « الفكر الأدبي المعاصر » - جورج واطسن / ترجمة د. محمد مصطفى بدوي ص ١٠٤ ، ص ١٠٥ ط ١ الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٠

وانظر أيضاً صحيفة الأهرام / العدد (٣٤٥٦٦) السنة (١٠٧) الصادرة في يوم الأحد ١٩٨١/٨/٢ الصفحة رقم (٧) حيث يملق الأستاذ / محمد عبد الله الشافعى على حركة النقد الجديد تحت عنوان « النقد الجديد لم يعد جديداً » قائلا :

« إن المهتمين بمدراس النقد الأدبي الحديث في شتى عواصم العالم الثقافية ، لاشك يتذكرون مدونة « النقد الجديد » التي تألفت في أمريكا في أربعينيات القرن الماضي ، وكان التألق على يد أكاديميين ==

ويقترح واطسن نوعاً من الإصلاح يمكن إدخاله على هذا اللون من النقد الجديد — يكاد أن يكون مطابقاً لما سبق أن جاء به عبد القاهر في مجال وظيفة الناقد الأدبي — ليبعد به نائياً عن (سلطان « الموضة » سلطان التحديدات أو التعريفات) (ص ١٤٨ من نفس الكتاب) فيقول :

« إن هناك إصلاحاً يمكننا أن ندخله مباشرة ، وهو إحياء دراسة النحو في سياق أدبي ، هو ميدان النقد الأدبي التطبيقي . فمقدار ما يمكن تحقيقه في التحليل الأدبي عن طريق مجموعة أدوات النحو التقليدي المعروفة كبير ، بحيث يدعوا إلى الدهشة حقاً . أدوات عناصر الكلام ، ومفهوم الزمن في الفعل ، أى ما إذا كان ماضياً مثلاً ، وأنواع الجمل من إنجارية وشرطية وغيرها

والمبنى للمعلوم ، والمبنى للمجهول ، ومشاكل ترتيب الكلام في الجملة ، من تقديم وتأخير ، وسرعان ما نجد أنفسنا نوسع من أفق المناقشة ، فندرس مسائل تتعلق بالتراكيب ، ودراسة الأساليب Stylistics .

فإن شجعنا البحث في هذه الميادين على نحو جدي ، أصبح بمقدور النقد التطبيقي في برامجنا الأدبية ، أن يوفر أداة في غاية المرونة لإثارة اهتمام الشباب بلغة

الجامعات الأمريكية ، على رأسهم كلايث بروكس Cleanth Brooks و جون كراوانسوم John Crowe Ransom و بلاك مور Blackmur

ولقد ظهر النقد الجديد استجابة للإبداع الأدبي السائد في ذلك الحين من أعمال ذاع صيتها مثل : « الأرض الخراب » لـ ت. س. إليوت T. S. Eliot و « عوليس » لجيمز جويس J. Joyce . وهي أعمال حافلة بالرمز والمعارضة والإشارات الواعية ، إلى أعمال كلاسيكية قديمة ، رأى النقاد الجدد تلك الأعمال ، فأكدوا على استقلالية العمل الأدبي عن الدين والفلسفة وأشكال الفكر الأخرى .

وفي نفس الوقت رأى النقاد الجدد أن النقد الجديد نفسه ، والكتابة عن الأعمال الأدبية ، يعد شكلاً من أشكال الأدب ، شكلاً يستقل بنفسه ، يقف على قدميه ، ولا يختير ثانوياً أو تابعاً للأعمال الأدبية الإبداعية ... أى أن النقد الجديد الذي صهر في الأربعينيات لم يعد حديداً ، فهأى ذى مدرسة جديدة تظهر ، لكنها تظهر لتحيى هذا التيار من ناحية ، ولتسهم أيضاً باجتهادات جديدة من ناحية أخرى .

وأصحاب هذه المدرسة اسمهم The Deconstructionists ولعلنا نسميهم : أصحاب تفكيك البناء الإبداعي ، أو رد البناء الإبداعي إلى جزئياته .

الأدب « (١) »

إن جل اهتمام الناقدین الشاعرين د . محمد مصطفى بدوی و د . محمد زکی العشماوی ینصب علی تنبه الناقد إلی تأسیس تیار من الاستشعارات النقدية المعاصرة . یتسم بضرورة انتقاء أفضل ما فی الأصول التذوقية البلاغية القديمة مما یوائم جنوح إلی شد أنفسهما إلی شکل فنی واحد

فهما یحکمان علی الشعراء من منطلق کونهما — ضمن ركب النقد — یعرفان مهمة الشعراء حیث دفعا إلی مضایق الشعر .

وتجربتهما فی وظيفية الناقد الأدبی تشر إلی ذلك من خلال تجميع ما سبق عرضه من خطوات لهما نجلها فیما یأتی :

١ — ضرورة استمرار الناقد عند د . بدوی و د . العشماوی لحرفة القلق النقدي بحثا عن جمالیات التریکیة اللغویة فی جرأة مصدرها التأثریة النقدية التي استمداها عن أستاذهما د . مندور وكذلك عن أستاذهما الذکور طه حسین

٢ — الاستقراء النقدي المتجدد لقضايا سبق تناولها — مثل قضية وحدة القصيدة — وكان لهما جهد إعادة عرضها فی تفسیر تتجسم فیہ التيارات الثقافية المتکاثفة فی عصرنا ، ولیست بالشئی القلیل

(١) مکر الأدبی المعاصر جورج واطسن د . محمد مصطفى بدوی ص ١٧٤ ، ص ١٧٥

وانظر دلایل الإعجاز « للإمام عبد القادر المرعشی

وتدلك « أسرار البلاغة » للإمام - نقاهر المرعشی

٣ — ظهر أثر دراستهما لنظرية كولردج في الخيال الشعري ، من حيث ضرورة تنبه الناقد إلى ملمح إذابة معطيات العالم المادى ، وتخطيطهما بقصد خلقها خلقا جديدا في أى تشكيل لفن فنى معاصر مهتدين بنظرية النظم عند عبد الماهر الجبر ، إلى

٤ — (الصورة الشعرية) يمكن لنا أن نرى رصد حيويتها ، حين يلمس في ألفاظ القصيدة عصارة سائدة من عاطفة لها قدرة صهر الكثرة المتباينة في وحدة متناسقة (

٥ — (التيقظ إلى مدى امتلاك الشاعر لمقدرة الإرادة الواعية) في ضبطه — أى الشاعر — لما يتزاحم عليه (أثناء إنشاء بنية التجربة الشعرية) — كما عرفت عند الشاعر الناقد ت . إس . إليوت — وذلك لإحساسهما للذع التجربة الشعرية ، والتي كشفت فيهما استشفافا لأسرار عملية الإبداع الفنى تطبيقيا

٦ — (العثور على مفتاح الدخول إلى عالم الشاعر من خلال كلمات هذا الأخير التى تعادل انفعاله ، جاعلة من فن الاستعارة) — وهو قمة التعبير المجازى — وسيلة شبه خفية يدخل بواسطتها في نسيج التجربة عدد كبير من العناصر المتنوعة اللازمة لأكملها وبذلك يمكن تفسير الفاعلية الخاصة للاستعمال اللغوى الذى يميز شاعرا عن آخر مسترشدين بالجهود النقدية لريتشاردز

٧ — اكتساب الناقد لما يمكن أن نلقبه « بالفاعلية النقدية » والتي يقصد بها المعاشية الخلاقة للأثر الفنى ، بحيث تضيف لنا نحن القراء الواعين شيئا يضىء لنا — ما وراء النص — إضاءة جديدة . وذلك

بتدريب الناقد نفسه على الإنصات إلى الصوت الداخلي للشاعر من
خلال تمرسه بدراسة الكلمات في حيواتها المتجددة ، حيث يمكن عن
طريق هذه الحيوات تغيير امتداد المساحات الدلالية لهذه الكلمات..
وبذلك تتولد في نفس الناقد طاقة التخيل للموقف الفني

ب - الشعراء النقاد :

أولا - صلاح عبد الصبور

« قراءة ثانية » أو « قراءة جديدة » ، تعبيران يتشكل كل منهما في كلمتين ، كثيرا ما ترددتا « عنوانا » لدراسات توافر عليها نقادنا^(١) وربما لم تذكرنا « عنوانا » غير أن المضمون النقدي يشير إليهما فما كتب النقد التي راد بها الدكتور طه حسين حياتنا النقدية - خاصة في الشعر العربي - إلا « قراءة ثانية » من وجهة نظر متجددة في حينها ، تبرز ثقافته هو من ناحية ، وتكشف أصالة الكلمة الشعرية في حيواتها عبر العصور

والدكتور « محمد مندور » هو الآخر ، قد تسلم الخيط النقدي عن أستاذه طه حسين وأضاف إليه - من خلال وظيفته ناقدا - ما حصّله من دراسات قديمة ومعاصرة لشتى منابع الفكر والفن ، عربى وغير عربى

والدكتوران ، محمد مصطفى بدوى ، ومحمد زكى العشماوى ، لم يبعدا عن ذلك المنهج الذى ارتآه أستاذاهما (طه ومندور) مضيفين إلى وظيفة الناقد إضافات - سبق أن ذكرناها - تبدت فيها تجديدات ، أحسبها ليست بعيدة عن قول الأستاذ / طه أحمد إبراهيم ، فى حديثه عن النقاد اللغويين قائلا : ... « كان النقد عند اللغويين يقوم على المزاج ، والاستعداد والثقافة ، وكانت الخصومة فى الشعر والشعراء حادة ، لا تلقى القول إلقاء ، بل تدعّمه بالدليل ، ومن هنا ، عمق البحث فى خصائص الشعراء ، وعمق البحث فى ضروب القول » ...

وكذلك قوله ... « إن فى الأدب عناصر جديدة ... يجب أن تتحقق فى الشعر لا فى كل شعر ، ويجب أن نعدها من الأمور الجيدة ، فى المعانى ، والصياغة ، والأعاريض والنغم ، والشعور ، والنفس ، عناصر جيدة . متى وجد

(١) ذكرها عبد الصبور فى كتابه « قراءة ثانية لشعرنا القديم » ولم يذكرها أدونيس وإن كانت موجودة متضمنة فى كتابه « مقدمة للشعر العربى » ، « الثالث والمتحول » بأجزائه الأول (الأصول) والثاني (تأصيل الأصول) والثالث (صدمة الحداثة)

بعضها في شعر كان جيدا ، وكان صاحبه سابقا «^(١)

« فالقراءة الثانية » في حقيقة مضمونها تعنى - وفق ما رأينا عند عبد الصبور - التأثير المستمر لامتداد الروافد الثقافية المتجددة ، مع مراعاة منهج الناقد مقتدرا في كيفية مزجها بقدر محسوب خلال تفحصه لأى نص أدنى تفحصا يتحقق له من ورائه استكشاف ما سبق أن قال به عبد القاهر عن « معنى المعنى » ، وتلقفه د. طه حسين ود. مندور ود. مصطفى بدوى ، ود. حمد زكى العشماوى كل على قدر جهده لأن الميدان مازال مفتوحا لقول حازم القرطاجنى - الذى بدأنا منه مقدمة بحثنا - عن صناعة البلاغة ... « هى البحر الذى لم يصل أحد إلى نهايته »^(٢)

وهذه القراءة الثانية تختلف عند الشعراء النقاد من أمثال « صلاح عبد الصبور » و « أدونيس » عنها عند النقاد الشعراء ، كبدوى والعشماوى ؟ لأن طبيعة العملية النقدية لدى من غلبت عليه حرفة الشعر ، تختلف عنها عند من غلبت عليه حرفة النقد .

(١) طه أحمد إبراهيم / تاريخ النقد الأدبى عند العرب / دار الحكمة بيروت - لبنان سنة ١٩٧٨ ص ٦٠ ،

(٢) ومن الطبيعى أن يلحق بهم كثيرون كالذكور عبد القادر القط والذكور محمد شكرى عياد على سبيل المثال لا الحصر ، ممن هم نقاد شعراء غلبت عليهم - وظيلها - حرفة صناعة تدريس النقد والبلاغة ، بل إن الذكور شكرى عياد - وهو أستاذ فى الأدب والبلاغة والنقد - قد قام بدراسة ثانية « لموسيقى الشعر العربى » سنة ١٩٦٨ صادرة عن دار المعرفة بالقاهرة . [وتتم محاولته - والتي سماها « مشروع دراسة علمية - على إعادة النظر فى علم العروض العربى بمرسته على أساس من علم الموسيقى ، وعلم الأصوات ، ونقله من المعيارية إلى الوصفية .

وتطلبت هذه « الدراسة الثانية » - بعد دراسة إبراهيم أنيس عن « موسيقى الشعر » - مباحث لم يتعمق لها العروض القديم ، من درس لخصائص الأصوات والمقاطع ، ولطبيعة التأثير فى اللغة العربية ، ودرس الإيقاع ، وصلته بالوزن الشعرى ، بالبحث فى مؤلفين الشعر العربى ، حسب معرفة دقيقة لأصول الموسيقى النظرية ، مع لمح ما بين الشعر ، والموسيقى من فروق فى استخدام الإيقاع (انظر د. عبد المنعم تليمة / مدخل إلى علم الجمال الأدبى / دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة ط ١ سنة ١٩٧٨ صفحات : ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٤٠)

فالنقاد الشاعر صام^(١) في محاولة إبعاد تأثير العاطفة عن حكمه النقدي - وإن لم يسلم من نشوتها - ، أما الشاعر الناقد ، فهو ابن الشعر وراضع حليب ربة الشعر ، ما يلبث حين يرفع رأسه عن حضن راعيته ، حتى يفيق قليلا ، ثم يعاود نشوة الرضاعة الشعرية من جديد .

وهو في لحظات إفاقته من سيطرتها الحنون (الخلاقة) يدون خطرات مركزة عايشها ، فيها - لو حاولنا جمعها متأملين لها - هداية للسالكين دروب نقد الشعر ، حيث لذع التجربة ، ويرد أمانها ، يتعاونان في إضاءة تلك الطريق المعقدة تعقيد تداخل الفنون ، وامتزاجها ، وذوبانها خلال سراديب بيادر نفس الشاعر .

فالإحساس بالجمال الفني لا يمكن أن يؤتاه إلا « أناس ذووا قدرة على التأثر بالحياة ، ودرسوا اللغة ووسائل الفن الأخرى وتوصلوا ... إلى صيغة منظمة للعقل ... »^(٢)

يقول عبد الصبور في مقدمة مجموعته « قراءة جديدة لشعرنا القديم » : ... « وقد كان الشعر هو المفهوم الأول في تراث أمتنا الغنى ، ومظهر عبقريتها وإبداعها ، ومجال حكمتها ، ورؤيتها النافذة ، وجامع لغتها ، وسجل تغير دلالات ألفاظها ، وقاموسها الحي المتفتح للجديد في المعنى والصياغة ، وينبوع مصطلحها النقدي والبلاغي »^(٣)

ويقول في نفس المقدمة : ... « أصبح الشعر فناً من الفنون ، شريكا لغيره من الفنون السمعية والبصرية كالموسيقى والرسم ، في إبداعه وقصده معا .

(١) ... « ما الناقد إلا فنان آخر يحس ما أحسه الفنان الأول ، فيعيش - حذسه مرة ثانية ، ولا يختلف عنه إلا في أنه يعيش بصورة واعية ما عاشه الفنان بصورة غير واعية .

(بندتو كروتشه / الجمل في فلسفة الفن / ترجمة : سامي الدروني / دار الفكر العربي - بالقاهرة ط ١٩٤٧ / ص ٩)

(٢) د. ابراهيم حمادة / مقالات في النقد الأدبي / ص ٣٢

(٣) صلاح عبد الصبور / قراءة جديدة لشعرنا القديم / دار الدعوة / بيروت ط ٣ ص ٣

عبر أن أدوات الكلمة ، وأداة سماع الغم أو الخط أو اللون وأرست هذه المقولة الحديثة هذا الإدراك لأن الشعر هو تعبير عن نفس قائلة ، وأن الفنون تجسدها هي تفسير وجداني للحياة ...»^(١)

إن عبد الصبور منطلقاً من دائرة الشعراء يجعل نقده موطئاً لكلمة « الشعر » ، بمعنى أنه لا يرى في وظيفة الناقد ، إلا تابعا متذوقا لشعر الشاعر ، ينير السبيل^(٢) بشتى الوسائل أمام من يريد اكتشاف ثمرات الشعر في جنان دواوين الشعراء ، قديمهم وحديثهم . فهو حين يتحدث ناقداً ، يرقد في باطنه الفني « حياتي في الشعر »^(٣) أي خبراته واستحصاده ، حتى وصل إلى مكانته شاعرا يعرف خبايا التدوق البلاغي للفنلة الشعرية في سياقات حيواتها المتجددة .

فحين يتصب عبد الصبور الشاعر من نفسه - وهذا حق كل شاعر مثقاف - لنقد ناقد إذا مميزات تشير إليه شاعرا ، فإن لا ينسى تعقد عملية التوليف الشعرى - أو التشكيل الشعرى - خلال تداخل أمشاجها في لاواعيته الفنية قائلا : ... « فالشاعر لا يكشف الناس بأول ما يجيش به فؤاده ، بل هو يلجأ إلى حبرته وإلى معرفته النقدية السابقة بأوجه تحسين القول ، وتستيقظ فيه ملكة نقدية غدتها بدائع تراثه الشعرى ، وحددت أصولها ، فهو عندئذ يعيد عرض قصائده أمام تراثه وتراث لغته الشعرين »^(٤)

فالشاعر حين يمسى ناقداً ، لا ينسى أن يعاون القراء المتذوقين لشعره - وللشعر الجيد بعامة - على تفهم أسرار بروزه شاعرا ، مميزا بأسلوب تركيبي خاص للكلمة

(١) صلاح عبد الصبور / قراءة جديدة لشعرنا القديم / دار الدعوة / بيروت ط ٣ ص ٧
(٢) . . النقد عند إليوت مهمتان : « الناقد أن يوضح العمل الفني ، ويصحح أذهان القراء ، وإما أن يعيد الشاعر إلى الحياة ثانية ... »

(٣) ت. م. إليوت / مقال بعنوان « مخاربا ... » في فهم الشعر ونقده « ترجمة صلاح عبد الصبور / مجلة ... (العدد ٨) السنة الخامسة / ٧٧ مايو سنة ١٩٦٣ ص ٦٧)

(٤) عبد الصبور رسم صوره للنقاد عن تجربته شاعرا من خلال هذا الكتاب « حياتي في الشعر » والذي طبعته الأولى عن دار العودة بيروت سنة ١٩٦٩

(٤) صلاح عبد الصبور / قراءة جديدة لشعرنا القديم ص ١٥

الشعرية حتى تتشكل بين يديه « مؤالا ساذجا ، أو أغنية عمل بسيطة أو نشيدا حماسيا ملتها ، أو أغنية غرام عذبه ، أو مناجاة دينية رقيقة أو ملحمة أو مسرحية أو قصة »^(١)

فالمقدرة على التشكيل^(٢) هي لباب فن الشاعر - أو الفنان عموما - والتي يرى فيها معظم النقاد - قدماء ومعاصرين - هدفا لا تغيب عنه بصيرة أى متذوق ناقد خيرة بالفن^(٣)

إلا أن ناقد الشعر - بخلاف غيره من نقاد الفن - يفتش عما بين يديه من « تشكيلة الكلمات ، والتي ركبت على نمط محدد معين ، أتاح لها أن تكون جاذبة للنظر ، خالبة للنفس ، منصبا بحثه على جزئيات النص الأدبي جزئية جزئية ، ناظرا إلى العلاقة التي ربطت لفظا بلفظ ، وصورة بصورة ، فإذا فرغ الناقد من مثل هذه الدراسة التفصيلية للأجزاء وطرائق ارتباطها بعضها ببعض ، تكونت لدينا فكرة واضحة عن « التكوين » أو « الشكل » (الفورم) كيف قام ... »^(٤)

إن الصباغة النقدية للملاح التشكيل في العملية الشعرية شغلت النقاد من الشعراء في القديم قبل الحديث ، يقول عدى بن الرقاع العاملي :

(١) صلاح عبد الصبور / قراءة جديدة لشعرنا القديم ص ١٢

(٢) صلاح عبد الصبور / حيان في الشعر ص ٢٩

(٣) يقول الدكتور زكي نجيب محمود ... « إن جانب الشكل هو الصفة التي تجعل الفن فنا ، وإذن فلا بد لتلك الصفة ، أن تكون في عملية النقد الفني ركنتا الركين ، فالمجموعة الصوتية التي أصبحت « موسيقى » قد انحطت في « شكل » فأصبحت موسيقى ، والمجموعة اللونية التي أصبحت « لوحة » قد انتظمت في « شكل » فأصبحت لوحة فنية ، ومجموعة الألفاظ التي أصبحت شعرا ، لم تصبح كذلك إلا لأنها انصبت في « شكل » يمكن أن يوزن ويقاس ... »

(انظر د. زكي نجيب محمود / « قصة عقل » / دار الشروق / بيروت القاهرة ، ط ١ سنة ١٩٨٣ / ص ١٦٦)

(٤) : (انظر د. زكي نجيب محمود / « قصة عقل » / دار الشروق / بيروت القاهرة ط ١ سنة ١٩٨٣ / ص ١٥٠)

ويقول د. علي شلق ... « الشكل لا يقوم وحده في عالم عقل ، إنه الشيء ذاته » (انظر د. علي شلق / فنن والجمال » / المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ط ١ سنة ١٩٨٢ ص ٤٠)

وقصيدة قد بت أجمع شملها حتى أقوم ميلها وسنادها
نظر المثقف في كعوب قناته كيما يقيم ثقافة منادها

« فجمعُ الشمل » هنا في أبيات الشاعر الفحل عدى (الطبقة السادسة من فحول الإسلام)^(١) بُعْية تقويم الميل والسناد ، هو تعبير قديم قريب في مغزاه لما نسميه الآن بالتشكيل الشعري . فهل غادر الشعراء النقاد القدامى من متردِّم ١٩ إن عبد الصبور لا ينسى ذلك ، وهو الشاعر الناقد المعاصر ، كما لم ينسه ت. إس. إليوت ، الذي وصف عبد الصبور سريان صولته شاعرا بأنه كان يتمدد في جسم الحياة الأدبية^(٢) يوم تفتحت شاعرية عبد الصبور في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات

وهو لم ينفك معجبا بإيليوت في تشكيكه لما عرف بالقصيدة العنقودية التي قال عنها عبد الصبور : « إنها حبات متجاورة في عنقود ، متناظرة في دلالاتها ، وإن كانت تختلف في مذاقها ، ولكنها تؤدي أخيرا إحساسا واحدا »^(٣)

ولكن هذا التشكيل الفني - حينما ينصبُّ عبد الصبور (الشاعر) من نفسه ناقدا - يتناوله ، واضعا في اعتباره مقولة ناقد قديم « حين نصح شاعرا ناشئا بأن يحفظ عشرة آلاف بيت مما كتبه العرب ، ثم ينساها ، فكأن النسيان لا يقل أهمية

(١) محمد بن سلام الجهمي / طبقات فحول الشعراء - السفر الثاني / تحقيق محمد محمود شاكر مطبعة المدلى سنة ١٩٧٤ ص ٩٤٤ .

(٢) يقول عبد الصبور : ... « الشاعر الذي كان يتمدد في جسم الحياة الأدبية .. في ذلك الوقت ونشر ظله في كل مكان . » كان هو الشاعر الناقد الإنجليزي ت. إس. إليوت «

(انظر مجلة « الدوحة » / السنة السادسة / طبع وزارة الإعلام بقطر / العدد (٧٠) أكتوبر سنة ١٩٨١

... ويقول د. محمد مصطفى بدوي في كتابه « مختارات من الشعر العربي الحديث » في مقدمته المكتوبة باللغة الانجليزية :

« There are many echoes of ELIOT'S Poetry in . » al-Sahur

ت. سامي. اكسفورد - شاركة . ار الدار بيروت سنة ١٩٦٩ السطر ٢٠ ، ٢٢ ص xvii

(٣) ح عبد الصبور / ديوان « الناس في بلادى » / من ص ٥ إلى ص ١٤

ط. سامي منير / ملاح و - القصيدة في الشعر العربي بين القديم والحديث ط الهيئة العامة لكتاب بالإنكادارية سنة ١٩٧٩ ص ٥٣١ إلى ص ٥٣٧

عن الحفظ ، وهو لم يكن يعنى بالنسيان هنا أن تمسح عن قلبه ، بل أن لا تخطر
بباله حين ينظم شعره ، والشاعر من هذا المستوى ، يتجاوز التراث عادة فيضيف
إليه جديداً ولا يأوى إلى ظله ، بل يخرج إلى باحة التجربة الواسعة ، ويحس
إحساساً عميقاً بسيطرته على اللغة ، بل على الشعر «^(١)»

هذه المقولة السابقة تعنى بأن عبد الصبور شاعر يبدأ بالنقد حيث يجمل بأى
شاعر أن يستهدى بما يقوله شاعر خيرة ، حتى يكون زاداً لرؤيته التشكيلية
الشعرية مستقبلاً

وهو نفسه - أى عبد الصبور - قد جرب تلکم المقولة ، قبل أن يسوقها
شاعراً ناقداً ، والدليل على ذلك ما تجده من حديثه عن نتاج الشعراء القدامى فى
ذم الدينار^(٢) من مثل قول أبى نواس :

هذا زمان القروء فاحضع وكن لها سامعاً ومطيعاً
ويقول الأحنف العكبرى :

رأيت فى النوم دنيانا مزخرقة مثل العروس تراءت فى المقاصير
فقلت جودى لنا ، قالت على مهل إذا تخلصت من أيدي الخنازير

ويعلق عبد الصبور على هذين البيتين قائلاً :

... « فالشعراء إذن يحسون أن الدنيا قد وقعت فى أيدي الخنازير والكلاب ،
وأن حظهم (أى الشعراء) منها هو الدون

وبعد أن قرأنا هذه الأبيات ، وما وضعه لها عبد الصبور من تعليق ، نرى أنه
هو نفسه قد أفاد من كثرة الاطلاع والمحفوظ من التماذج الشعرية ، حتى إذا
أخرجها جاءت فى هذا التشكيل الفنى الجديد :

هذا زمن الحق الضائع
لا يعرف فيه مقتول من قاتله ومتى قتله

(١) انظر « قراءة جديدة لشعرنا القديم » ص ١٥

(٢) قراءة جديدة لشعرنا القديم من ص ٢٠ إلى ص ٢٣

فرعوس الحيوانات علم - ث : الناس
ورعوس الناس على جثث الحيوانات
فتحسس رأسك
تحسس رأسك

إن القراءة المستنيرة المقارنة لهذه الأسطر الشعرية التي قالها عبد الصبور في ديوانه لتكشف ، كيف أفادت لأواعيته الشعرية من كثرة ما حفظ من الشعر القديم - خاصة ما أورده هو ، ونقلناه عنه في الأسطر السابقة - مع احتفاظه بسيطرته -- وهو الشاعر قبل أن يكون ناقدًا - على لغته خلال التشكيل الجديد شعريا .

إن أباؤنا حين دعوته للخضوع أمام قرود عصره -- ولعله يعني المتسلقين القباح ذوي النفوذ -- ليعبر عن خلل في البناء الاجتماعي مصورا خلال موقف جزئي رمزي ، يبدو فيه القرد سيد عصره ، وكذلك تسرى سخرية أبي نواس الفكهة اللاذعة : « زمن القرد ... فاخضع ... »

أما الأحنف العكبري - وهو أحد شعراء القرن السابع الهجري - فنراه لا يكاد يتحصل على ما يبعث في نفسه بلهنية الحياة الدنيا ، والتي ألقت بنفسها في أحضان الخنازير من رجالات عصره ، فهو يحلم - ولا يستطيع أن يعيش حقيقة - بيوم نعيم بين يدي تلك الحسناء ، فتؤمله الأمل البعيد المستحيل لأنه رهين « بتخلصها من أيدي الخنازير »

فعند النواصي يسود القرد ، وعند العكبري يستمتع الخنازير ، ويتشكل هذا الوضع الغير الإنساني ، بسيطرة الحيوانات على مقدرات المتنازين من البشر فكريا (وهم الشعراء على سبيل المثال) . فيضع عبد الصبور صيحته - التي تشبه حكم القضاء بفساد العصر - هذا الوضع القاطع المدوي :

هذا زمن الخنازير الضائع

ثم نحني ليكمل تشكيل الصورة بما يوحي بانقلاب القيم ، أمام ما كان يجب أن تكون عليه الحياة « رعوس الحيوانات على جثث الناس » ، « رعوس الناس على

جث الحيوانات « هكذا اختلط الحابل بالنابل ، فكيف المخرج ؟

إنه (أى الشاعر عبد الصبور) لينصحنا بأن نعيد تأكدنا من عدم تحولنا فكريا نحن البشر - إلى حيوانات ، فنعمل جاهدين على الاستمساك برعوسنا (والتي ردها مرتين) « قراءة ثانية » يمكن بها مراجعة ما يسود حياتنا الحاضرة من اضطراب ، جعل من قتل لا يدرى شيئاً عمن وجه إليه القتل ، ولا متى وقع به القتل ، فهذا - فى عرف الشاعر - مظهر بلبلة عامة تؤدى بالعقول إلى أن تذهل ، فتبدو كما وضعها عبد الصبور خلال كلماته ، فى هذا التشكيل الجديد الذى حاولت استكناه ما يوحى به .

وعماد التشكيل فى الشعر ، هو سيطرة الشاعر من خلال تجربته على كلماته التى يعث فيها شحنات ذات طاقات مؤثرة تكمن بأكملها فى الصنعة أو الأسلوب^(١) (أو النظم على حد قول عبد القاهر) ، ولن يتوافر ذلك إلا أن يكون الأديب كما يقول الدكتور ابراهيم ييوى مذكور ... « حراً فى تفكيكه ، يرسل أحاسيسه ومشاعره كما تبدو له ، حراً فى تعبيره ، يصوغ معانيه على النحو الذى يروقه ، ولا يضيره أن يخرج أحياناً على بعض قيود النحو واللغة ، وربما لنحى غروجه باباً لنحو ولغة جديدة »^(٢)

هذا الخروج على النحو بقصد الوصول إلى لغة جديدة يتميز بها الشاعر الحلاق هو ما يسميه الشاعر الناقد عبد الصبور ، بالجمسرة اللغوية ، والتى استوقفته حين قرأ شعر إليوت^(٣)

يقول عبد الصبور : « ... إن شعرنا جدير بأن يبلغ آفاقاً أسمى لو منحنا الجمسرة اللغوية ، ذلك لأن الفكر الغنى لا بد له من لغة غنية تستوعبه - وأظن أن

(١) انظر د. عبد الغفار مكاوى / ثورة الشعر الحديث - من يودلى إلى العصر الحديث / ج ١ الهيئة العامة للكتاب / القاهرة سنة ١٩٧٢ (الدراسة) ص ٢٤١

(٢) د. ابراهيم ييوى مذكور / فى اللغة والأدب / سلسلة إقرأ رقم (٣٣٧) دار المعارف القاهرة ص ١٣٦ . وهذا يتكرنا بما سبق أن نسب إلى الخليل بن أحمد حسين قال : « الشعراء هم أمراء الكلام ... » انظر هذا السطح ص

(٣) صلاح عبد الصبور / حياق فى الشعر ط ١ دار العودة سنة ١٩٦٩ ص ٩٠

سييلنا إلى ذلك هو إتقان اللغة ، ولابد لإتقان اللغة من معاودة النظر في التراث الأدبي العربي . لا لمحاكاته ، ولكن لإدراك الغنى الفائق للغتنا العربية من خلاله ، ثم لابد بعد ذلك ، من الإقدام على الألفاظ الجديدة وترويضها للدخول في سياقاتنا الشعرية «^(١)»

ويمضى عبد الصبور مشيرا إلى ما جاء في شعره محققا تلك الجسارة اللغوية ، حتى تكون وظيفته ناقدًا ، تابعة « تابعة » من كونه شاعرا (مقلدا في ذلك إليوت) يقول :

... « حين نشرت قصيدتي « الحزن » ، دار حوّلها حديث كبير . ولعل معظمه ، كان اعتراضا على قاموس كلمات المشهد الأول منها ، حين حاول التحرر من اللغة الشعرية التقليدية ، إلى لغة رأيها أكثر ملائمة للمشهد :

يا صاحبي ، إني حزين
طلع الصباح ، فما ابتسمت ، ولم ينر وجهي الصباح
وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح
وغمست في ماء القناعة خبز أيامي الكفاف
ورجعت بعد الظهر في جيبي قروش
فشربت شايًا في الطريق
ورتقت نعلي
ولعبت بالنرد الموزع بين كفى والصدّيق
قل ساعة أو ساعتين
قل عشرة أو عشرين
وضحكك من أسطورة حمقاء ردها الصدّيق
ودموع شحاذ صفيق^(٢)

(١) صلاح عبد الصبور / حياقي في الشعر ط ١ دار العودة سنة ١٩٦٩ ص ٩٧

(٢) صلاح عبد الصبور / حياقي في الشعر / ط ١ دار العودة سنة ١٩٦٩ ص ٩٣

ويعنى الشاعر الناقد عبد الصبور معلقا على رد فعل أصدقائه ونقاده تجاه جسارته اللغوية ... « وتهكم بعض الأصدقاء والنقاد بعد نشر القصيدة ما شاعوا بالشأى والنعل المرتوق ، ولعل ذلك هو ما دفعنى جادا إلى التفكير فى مشكلة اللغة الشعرية ، ومشكلة اللغة بوجه عام »^(١)

... « فاللغة ملك كل الناس ، ولكن ليس كل امتلاك بالضرورة إعادة ترتيب أو إعادة تنظيم . فالشاعر يمتلك اللغة كما يمتلكها كل الناس ، ولكنه يعيد تنظيمها بحيث تخرج فى أنساق ، أو سياقات يتوافر فيها الجمال والقدرة على الوضوح والإبانة »^(٢)

فإعادة تنظيم اللغة هى لب الجسارة اللغوية التى لن يأتاها إلا شاعر يمتلك القدرة على أن يقرء اللغة لا أن تقوده اللغة ، كما يخرج لنا من وراء هذا السطر أنساقا وسياقات يتوافر فيها الجمال الفنى

فحين كان أبو تمام يتحدث عن إحراق الخليفة المعتصم الحصن عنبرية ، ذلك المكان الشاخ الرابض فى وجوه جيوش العباسيين ، نراه - أى أبا تمام - لا يتحدث عن الإحراق بصورة مألوفة ، ولكنه إحراق فذ ؛ يجعل من تنظيم أبى تمام للغة الشعرية ما يتساق مع جسامة المعتصم وجيوشه فى هذا العمل الذى أعاد للدولة الإسلامية هيبتها :

لقد تركت أمير المؤمنين بها للنار يوما ذليل الصخر والخشب

فكيف يذل الصخر والخشب ؟

إن هذا الحصن فى شموخه وكبريائه وصموده ، يقف معتمدا على كتل حجرية مدعومة بكتل أخرى خشبية ، كانت كلها تزهو فى أنفة داخل كيان عتيق هو حصن « عمورية » ، فلما أضرمتم النار فى الحصن ، تساقطت هذه

(١) صلاح عبد الصبور / حيانى فى الشعر / ط ١ دار العودة سنة ١٩٦٩ ص ٩٤

(٢) صلاح عبد الصبور / مقال بعنوان « تجرئنى فى الشعر » مجلة « فصول » عدد خاص عن عبد الصبور تحت عنوان (الشاعر والكلمة) / المجلد الثالث / العدد الأول / أكتوبر سنة ١٩٨١ المجلة المصرية العامة للكتاب ص ١٧

الكتل الحجرية ، ولصيقتها الخشبية ، بفعل النيران ، واستذلت حين تهاوت واحدة إثر أخرى ، متفحمة ، مشوهة هذا البناء الكيرياى ، فبدت المذلة التى التقطها خيال أى تمام مرموزا لها بالاستعارة فى قوله : ... « ذليل الصخر والخشب » فجسارة أى تمام اللغوية بدت فى اقتداره على نظم اللغة نظما جديدا خلال سياق متميز من سياقات البلاغة العربية^(١) ، عرف به ضمن من عرف ؟ ألا وهو « البديع » و « البديع » فى حقيقته تناول تشكيل جديد للغة الشعرية^(٢) يقصد به الخروج من ربة القيد التقليدى إلى استخدام للكلمة الشعرية فى صورة رامة ولم يكن أبو تمام - حتى فى هذه - بعيدا عن الاستخدام الشعرى للكلمة الرامة ففى نفس قصيدته :

السيف أصدق أنباء من الكتب

يقول عن تهويمات أحاديث المنجمين الخرفين حتى يخفوا المعتصم والمسلمين
من اقتحام حصن « عمورية » :

تخرصا وأحاديثا ملفقة ليست ينبع إذا عُدَّت ولا غرب .

فهذه الأحاديث المفككة المتهرئة النسيج ، قد نفى عنها أبو تمام صفتين : أن تكون « نبعا » أو أن تكون « غربا »

(١) ... « إذا كانت الدراسات الأسلوبية المعاصرة لا تفصل بين اللغة والبلاغة ، وتدخل فى صميم عملها جنبا إلى جنب دراسة « موقع اللفظ » والتكرار ، والوسائل الإيقاعية والموسيقية ، والاستعارة والرمز والصورة ، فكذلك كان الأمر فى تراثنا القديم حيث كانت الدراسة البلاغية متداخلة فى الدراسة اللغوية يكتب النحاة الأوائل ... »

(د. نصر حامد أبو زيد / الاتجاه العقلى فى التفسير / ط ١ دار التنوير للطباعة والنشر بيروت / لبنان سنة ١٩٨٢ ص ١٠٠)

(٢) ولعلنا لا نغفل عن زعيم الحسارة على رجالات اللغة « أبى الطيب المتننى » فما ظننا بمن قال فيما قال :
تمل الحصون الشم طول نزالنا فخلقى إلينا أهلها وتزول ؟

ألا نحس أن هذه الحسارة (تمل الحصون - طول نزالنا - فخلقى - وتزول) قد ولدت لونا من تجميم الحركة فى ذلك الحماد (الحصون الشم) فتشكل أمامنا صورة درامية مصلرها نظم أبى الطيب لألفاظه الشعرية ، نظما جسورا ، مبدعا صورا لا تقل - إن لم تفق فى حيوتها - ما أتى به أبو تمام

والنبع هو شجر صلب ، تصنع منه القسيّ ، والقَرْب ، شجر رخو تصنع منه الحبال . فقيم تستعمل القسيّ ؟ في الحرب ، وقيم تستعمل الحبال ؟ في الاستعانة بها على اجتذاب مياه من البئر ، أو ربط حيوان - أو ... أو ... مما يوأمم الليونة أيام السلام والهدوء ، وبذلك يمكن أن يكون النبع رمزا للحرب ، والغرب رمزا للسلام ، وهكذا ينفي أبو تمام صفة الموضوعية عن كلام المنجمين فيجعله غير ذي نفع ، لا في حرب ولا في سلام

بمثل هذا يمكن أن نفقههم ، كيف تكون الجسارة^(١) في استخدام اللغة استخداما رمزيا ... « فاللغات الغنية هي اللغات التي تجدد فيها رمزا لكل المدركات الحسية والوجدانية التي يواجهها الإنسان ، لا رموز ميتة مخنطة في القواميس ، ولكن رموزاً حية جارية الاستعمال في الحياة اليومية »^(٢)

ففي قصيدة « الحزن » التي أشرنا - منذ أسطر ماضية - إليها ، يتبدى لنا بعد قراءة الأبيات مرات ومرات ، أن الملل قد فعل فعله في نفس هذا « الحزين » والذي قلّدر له أن يرضى بما فرض عليه من ذلك الحزن - أو الانكسار النفسي - بفعل الفقر القاهر : « أطلبُ الرزقَ المتاح » ، فمادام الرزق فيه المتاح ، فهذا يوحي لنا بأن معظم الرزق |ممسوك عنه ، إلا ما سمح له به

ثم قال : « ماء القناعة » ، أي اعتبار الحياة القاهرة ، التي ترفض إلا أن يذعن الناس متظاهرين بأن القناعة |هي الماء الذي يجب عليهم أن ينهلوا منه أما

(١) معظم النقاد والشعراء المعاصرين ، يرون في استخدامات أبي تمام للغة ، ضربا من الجسارة اللغوية التي أثارت إعجابهم . فقد كان السياب معجبا بصورة خاصة بأبي تمام (انظر : عيسى بلاطه / بدر شاكر السياب - حياته وشعره / طبع دار النهار بيروت ط ٣ سنة ١٩٨١ ص ١٧٨)
(وانظر أيضا : د. ابراهيم السامرائي / لغة الشعر بين جيلين / المؤسسة العربية للدراسات والنشر / بيروت ط ٢ سنة ١٩٨٠ ص ٢١١ ، ص ١٢١)

(وانظر كذلك : أدونيس / مقدمة للشعر العربي / دار العودة / بيروت ط ٣ سنة ١٩٧٩ ص ٤٥ حيث يقول : .. « لقد خلق أبو تمام لغة جديدة ... هكذا جاءت معانيه مغايرة للمعاني المألوفة . سوجاعت صوره وتغايره مغايرة للمألوف » يقول أبو تمام .. لي في تركيبيه بدع شغلت قلبي عن السنن

(٢) صلاح عبد الصبور / حياتي في الشعر ص ٩٥

عن « أيامى الكفاف » ، فهذه كناية عن القناعة وما يستتبعها من صورة
جسورة لقهر الفقر المفروض بعد عناء عمل مستمر حتى « بعد الظهر » لا
يملك فيه صاحبه إلا « قروشا » ، وهى الرزق المتاح له حتى يمكنه من كوب
« شاي فى الطريق » يتبلغ به . ولأنه بغدو ويروح مترجلا ، فقد تلف حذاءه ،
فلا بد له من أن « يرتق نعله »

واستكمالا لهذا الملل الذى يوجبه الفقر على نفس الشاعر ، فإنه يتوجه إلى
المقهى ليلعب النرد شغلا لنفسه عن الإحساس بوطأة الرتبة

« قل ساعة أو ساعتين »

« قل عشرة أو عشرين »

لا . ب . ما حساب الزمن ، ولا كم من أدوار النرد قد لعب .

بل إن ذؤامة الجسارة - فى الاستخدام اللغوى الرامز إلى آلية هذه الحياة ، مع
انخراط صاحبنا فى اللعب بالنرد - لتجسم فى قول عبد الصبور :

... « وضحكت من أسطورة حمقاء » . ويخيل إلى هنا أن الشاعر يعنى
بأسطورة حمقاء ، أن هذه الحال البائسة المفقرة ، يمكن بإذن الله - بعد عمر
طويل - أن تنقضي لو ذهب عنها بعض الفقر ، ولم يعكر على الشاعر صفو
استمرار الضحك الساخر المرير ، إلا إلحاح من شحاذ يظل يذرف دموعه دون
كلل ، حتى يدفعنا الملل من دوام ثقل وطأة ظله الملحاح ، أن نتخلص منه
بإعطائه صدقة رغم أننا

فالخزن هنا مبعثه « صوت إنسان يتكلم ، مستعينا بمختلف القيم الفنية ...
فهو يستعين بالموسيقى والإيقاع (بطيء ممدود متقطع) والصورة والذهن
والخيال ، وكل هذه الأشياء مجتمعة ، تجعل لصوته هذه الفاعلية التى يستطيع
بها فى كلماته أن ينقل قذرا من الحقيقة الإنسانية التى يحسها هو منطبعة عليه
إلى غيره من الناس »^(١)

(١) انظر صلاح عبد الصبور « تجزئى فى الشعر » مقال بمجلة « فصول » الهيئة المصرية العامة للكتاب
بالقاهرة ، المجلد الثانى / العدد الأول سنة ١٩٨١ ص ١٦

وعبد الصبور في نقله لحقيقة الحزن - التي هي ظاهرة إنسانية - كما يحسها .
إلى غيره ، نراه يتأثر (وهو الشاعر الناقد) بما سبق لمن حذب على شعره (ألا
وهو الناقد محمد مندور) في دعوته إلى الحمس الشعري^(١)

« فالشعر العربي لم تعد به حاجة إلى الجهر ، هو أولا قد تغيرت وسيلة
نلقيه ، من المشاهدة إلى القراءة ، ومن الأحاديث إلى المجموعات ، إلى الحديث إلى
الأفراد بذواتهم ، ولم يصبح معرضا للفضائل بقدر ما أصبح وسيلة للتعبير عن
النفس الإنسانية المفردة في أحوالها المختلفة »^(٢)

ومضى الشاعر الناقد صلاح عبد الصبور موضحا -- فيما نراه استكمالا بيّناً
لأثر مندور -- السبب في عدم ارتفاع صوت النغم الشعري المعاصر على شاذّة
ارتفاع جرس النغم الشعري لدى القدماء

... « فالشاعر القديم كان يريد أن يصل إلى الأذن ، ولهذا كان يكثر من
الإيقاع الصوتي المحكم ومن التقفية . لكن عندما تصبح العلاقة علاقة مباشرة بين
القارئ وديوان من الشعر ، فإن القارئ ينظر في صفحاته ويقرأها متمتعا أو باءون
صوت ، إذ لو أحس القارئ بهذا الصوت الجهر العالي للشاعر لأصبح ذلك
الصوت جلبة في أذنه ولي نفسه . هو يريد نونا من الإيقاع الهادئ الذي يهيم
إليه ، دون أن يلبح عليه بالإيقاعات المتوالية الحادة »^(٣)

ولقد وعى عبد الصبور شاعرا - قبله ناقدا - دور الموسيقى في تشكيل
الحمس الشعري خاصة عند المعاصرين

... فموسيقى اللفظ لا تنشأ منه هو ، بل تنشأ (أولا) من علاقته بالألفاظ
التي تسبقه مباشرة والتي تتلوها مباشرة . (وثانيا) من علاقته العامة بسائر السياق

(١) انظر هذا البحث | محمد مندور ناقدنا

(٢) صلاح عبد الصبور / مقال بعنوان « الشعر بين القداصة والجمود » / مجلة الكاتب - السنة الثالثة
العدد ٣٣ ديسمبر سنة ١٩٦٣ ص ٢٨ / دار التحرير للطبع والنشر / القاهرة

(٣) صلاح عبد الصبور / مقال بعنوان « تجرّبي في الشعر » / مجلة « فصول » / المجلد الثاني / العدد الأول
/ أكتوبر سنة ١٩٨١ / المهمة العامة للكاتب ص ١٦

... (وثالثاً) علاقة معناه المباشر في السياق الذي ورد فيه بمعانيه الأخرى في السياقات الأخرى ، أى درجة (تأنيذ) اللفظ من حيث إحداث ترابط الخواطر ... وهذا كله يلح على تأكيد حقيقة فنية مؤداها أن موسيقية القصيدة إنما تأخذ في النبض خلال عملية تشكيل هيكلها العام لتبدو كعمل موحد^(١)

فحين جاء دور الشاعر عبد الصبور ، لينصّب من نفسه ناقداً ، يقرأ شعرنا العربي القديم قراءة جديدة ، لم يغب عن باله ، فاعلية دور الموسيقى في اختياره نماذج الشعرية القديمة (كما فعل مندور في اختياره نماذج في « الشعر المصري بعد شوق ») مما يتصل ببدايات هذا البحث ، حيث قررنا أن من وظيفة الناقد الأدبي قديماً ، إجادة فن قراءة الشعر ، قراءة تنفذ بالناقد إلى ما وراء المعاني المسطحة^(٢) ، وهذا موضع - كما يقول عبد القاهر - في غاية "الغلب" ، لا يبين إلا إذا كان المتصفح للكلام حساساً يعرف وحي طبع الشعر ، وخطى حركته التي هي كالخلس ، وكمسرى النفس في النفس^(٣) وهذا بدوره أيضاً يقفنا عند السبب الذي حدا بعبد الصبور ناقداً - على سبيل المثال - أن يختار قصيدة "بختري في وصف الذئب والتي منها :

عوى ثم أقمى فارتجزت فهجته	فأقبل مثل البرق يتبعه الرعد
فأوحرتة خرقاء تحسب رهشها	على كوكب ينقض ، والليل مسود
فما ازداد إلا جرأة وصرامة	وأيقنت أن الأمر منه هو الجد
فأتبعها أخرى ، فأضللت نصلها	بحيث يكون اللب والرعب والحد
فخر ، وقد أوردته منهّل الردى	على ظمأ ، لو أنه عذب الورد

وبداول تأملنا وترجيئنا للألفاظ التي حوتها هذه الأبيات ، وحسن إصاحتنا --

(١) د. محمد النوبسي / كتاب -ية الشعر الجديد / معهد الدراسات العربية العالية / جامعة الدول العربية بالقاهرة سنة ١٩٦٤ ص ٢١

(٢) عبد القاهر الجرجاني / أسرار البلاغة -- تحقيق هـ. رتر / مطبعة وزارة المعارف سنة ١٩٥٤ استانبول. ص ٢٨٣

بوسيلة « الخيال السمعي » التي قال بها إليوت - إلى رنين الكلمات ، بكل ذلك يمكن لحاسة الشاعر الناقد عبد الصبور أن تلتقط تردد « حرف العين » خلال هذا الموقف ، والتي هي « حرف حلقى » يوحى بتتابع تكراره صوتياً^(١) خلال ألفاظ هذا الموقف ، بالتحفز ، والرغبة في الانتقام والولوج في الدم (عوى / أقمى / الرعد / فأتبعتها / الرعب)

فالعواء هو الصياح المحدود ، والإقواء هو الجلوس على الألتين ونصب الفخذين ، والارتجاز هو الصوت المتتابع للرعد ، والإيجاز هو الطعن بالرمح في الفم والخرقاء هي الريح الشديدة المهبوب ، وإضلال النصل هو تقييبه في جسد الضحية وهكذا لو جمعنا حركة هذه الألفاظ ، مع جرسها لأحسنا بتأثيرها العميق المباشر في نزعاتنا

ولما كان هم الشاعر البحتري ، غير منصرف إلى المدلول المنطقي المحدود للكلام فإن صدق تمثله فنيا للموقف - حيث يواجه الإنسان الوحش - هو الذي دفعه إلى اختيار هذه الألفاظ السابقة ، اختياراً يحقق به إيجاد هذه الصورة المتميزة من الصراع ، بين الإنسان والوحش ، والتي يبدو فيها الوحش أقل افتراساً من الإنسان الذي يتحفز مجمعا لبه (أى ذكاه) - مع رعبه من الموت وحقده - مما يجعل طعنته برمح للدثب طعنة غائرة . نيت يضلل نصلها في جسد الوحش المسكين أمام هذا الوحش الكبير (الإنسان) . فسيطرة الشاعر البحتري على ألفاظه الشعرية ، هي في حقيقتها سيطرته على التجربة^(٢) التي أراد نقلها إلينا ،

(١) يقول ريتشاردز ... « لا توجد مقاطع أو حروف متحركة تنصف بطبيعتها بالحزن أو الفرح ، وإن ذلك العدد الكبير من النقاد الذين حاولوا تحليل آثار القطع الأدبية إلى تتألف منه من حروف ساكنة ومتحركة ، إنما كانوا يقومون بعملية مسلية لحسب ... ولا تعدد الصوت ذاته طريقة تأثيره بقدر ما تعددها الظروف التي يدخل فيها هذا الصوت . هذه التوقعات جميعاً مرتبطة بعضها ببعض الآخر ارتباطاً وثيقاً . والكلمة الناجحة هي التي تستطيع أن تشبع هذه التوقعات جميعاً في نفس الوقت ... فالصوت في معظم الحالات ، هو مفتاح التأثيرات الأخرى في الشعر »

(انظر « روسترهورها ملتون / الشعر والتأمل / ترجمة د. محمد مصطفى بدوى / المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ط ١ سنة ١٩٦٣ ص ٩٣ ، ص ٩٤)

(٢) آى . إيه . ريتشاردز / العلم والشعر / ترجمة د. محمد مصطفى بدوى / سلسلة الألف كتاب (٢٥٦) مكتبة الانجلو المصرية ، ص ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣٢

والتي حفزت عبد الصبور - شاعراً ناقداً - إلى استكشاف مقومات فنية في هذه المقطوعة الشعرية المختلفة بحيوية مصدرها ما فيها من حركة ناتجة عن الصراع بين الوحش والإنسان ، مدركاً بحسه الشاعري النقدي أن سر عملية الإبداع الشعري تجسد في كثير من مقومات هذا النص مما يجعله مؤهلاً - كناقداً - لتحديد دقائق عملية التكوين الداخلي تماسك أمشاج النص الشعري في كيان الشاعر ، إذ الفنان ، يلتقط خلال حياته ملايين الملايين من المراتب ، والانطباعات والمعلومات ، كما يتولد في ذهنه ملايين الملايين من الخواطر والبوار واللوامع ، ويشوى كل ذلك في عقله الباطن ، فما يكاد « الوارد » يهبط على الشاعر ، حتى تسارع ذاته إلى تأمل ما جمعه في العقل الباطن متخيرة من عناصره ما ينجذب نحو عاطفة الشاعر المتميزة ، ويستغرق الشاعر في تأمله ، حتى ينتهي إلى حقيقة جوهرية تختشف له ، ولا يتأذى هذا كله ، إلا بالتحام الذات بالموضوع أشبه بالالتحام الذي يتم داخل فرن ، عندما تلقى فيه بضع قطع من معادن مختلفة تبغى إخراجها في تشكيل فني جديد .

وهنا تفعل الإرادة الفنية للشاعر فعلها ، فتفرض على هذه المعادن المختلفة نظاماً يحقق التوازن المطلوب في الهيكل الفني الذي ستصطب فيه التجربة^(١) :
فإرادة البحترى الفنية التي فرضها على عناصر تجربته جعلته يوزع ألفاظه توزيعاً يضمن من ورائه إدارة هذا الصراع خلال موسيقى شعرية تحقق التحفز والانطلاق المتبادل بين الوحش والوحش والإنسان الوحش ، متنبهاً إلى أن الإنسان قد تغلب على الوحش الغفل حين جمع في طعنته المصوبة إلى هذا الأخير « اللب والرعب والحق » . تلك هي الحقيقة الجوهرية التي توصل إليها البحترى من خلال تشكيكه الفني ، ألا وهي أن الإنسان لا يتصرف تصرف الحيوان المتوحش ، بل هو متوحش في ذاته ، يتضمن له التغلب على أشد الوحوش ولوفاً في الدماء ، ولو كان الذئب نفسه .

وهكذا ربما استطعنا من خلال التحليل السابق ، استكشاف النبض الفني التلويقي ، الذي أغرى الشاعر الناقد عبد الصبور بانتقاء مثل هذه المقطوعة

(١) صلاح عبد الصبور / حماي في الشعر / دار العودة سنة ١٩٦٩ من ص ١٧ إلى ص ٢٠

الشعرية التي يبدو منها تحقيقه - لما تمدد في لأواعيته الشعرية ناقدا - قول إليوت :
« إن الناقد الممتاز ينبغي له أن يجمع إلى الحساسية الممتازة سعة الاطلاع على
الشعر »^(١)

وهنا حول ما ذكره « إليوت » عن « سعة الاطلاع على الشعر » نرى عبد
الصبور في قراءته الجديدة لشعرنا القديم ، يلمس ما في بعض مقطوعاته من ملامح
يمكن إطلاق اسم « الدراما » عليها تجوزا لما تصوره من موقف « متوتر » ، وإن
كانت لم تستوف كل مقومات « الدراما »

و « التوتر » الذي أقصده هو ما يقول به « س . وداوسن » من حيث إنه
الرغبة في الإعراب عن الإحساس بأن حالة ما ، قد تتحول في أية لحظة إلى شيء
متأزم ، إذ إن أى عمل فنى ، يمكن إدراكه بفهم العلاقات المتداخلة بين أجزائه ،
وفي « الدراما » تكون العلاقة المتميزة بين الأجزاء علاقة توتر^(٢) وهذا التوتر
خاصية تميز الكثير من مواقف الشعر العربى القديم^(٣)

(١) د. مصطفى سويف / دراسات نفسية في الفن / مطبوعات القاهرة / مطبعة أطلس ط ١ سنة ١٩٨٣
ص ٢٩

(٢) س. وداوسن / الدراما والدرامية / ترجمة جعفر صاى الخليل / منشورات عويدات / بيروت وباريس
ط ١ سنة ١٩٨٠ العدد رقم (١٤٩) من سلسلة « يدى علما » ص ٤٨
- وانظر كذلك مفهوم التوتر في القصيدة والمسرحية والرواية : د. مجدى وهبة / معجم مصطلحات الأدب /
مكتبة لبنان / بيروت سنة ١٩٧٤ ص ٥٦٤

(٣) من مثل موقف : السمو آل بن عاديء من الحارث الغساني الذي جاء يطلب من السمو آل أمرا يصعب
عليه (أى السمو آل) تنفيذه ، ألا وهو ، الغدر بعهد لأمريء القيس ولا يفوت الحارث أن يتصيد صغيرا
من أبناء السمو آل مهلدا إياه بقتل هذا الولد ، إن لم يرضخ لما يريده ، ويسلمه الأسلحة التي اختزنها عنده
أمرؤ القيس وهكذا زج بالسمو آل في موقف صور الأعشى ما فيه من توتر قائلا :

أقتل ابنك صبرا أو تحبب بها طوعا فأنكر هذا أى إنكار
وشك غير قليل ثم قال له أقتل أسيرك إنى مانع جارى

وكذلك موقف قطرى بن الفجاءة من نفسه حين أحس منها التخاذل والخوف من الأبطال في المعركة قائلا
لها :

أقول لها وقد طارت شعاعا من الأبطال ويحك لن ترأعى
فإنك لو سلأت بقاء يوم على الأجل الذى لك لم اتطاع
فصبرا فى مجال الموت صبرا فما نيل الخلود تستطاع

ولا يفوتنا موقف المتنبي من وصف الحمى إذ يصور خوفه من تحقيق وعدها في زيارته قائلا : =

(والتوتر هو النسيج الذى يبنى عليه الصراع فى الفن الدرامى)^(١) ، وهذا - كما نجيل إلى - هو الذى حدا بالناقد عبد الصبور ، إلى الوقوع على بعض التماذج التى تميزت بهذا الملمح الدرامى « التوتر » من مثل قطعة البحترى فى وصف الذئب ، والتمى مسقت الإشارة إليها ، وكذلك اختياره من رائية عمر بن أى ربيعة : « أمن آل نعم أنت غاد فمبكر ... » هذه المجموعة من الأبيات :

فلما فقدت الصوت منهم وأطفئت مصاييح شبت بالعشاء وأنور
وغاب قمير كنت أهوى غيوبه وروح رعيان ونوم سُمّر
ونخفص عنى الصوت أقبلت مشة ال حُباب وشخصى خشية الحى أزور^(٢)

هذا الحس النقدى الذى دفع عبد الصبور إلى اختيار مثل هذه التماذج التى رأينا فيها ملمح التوتر الدرامى ، هو نفس الحس الذى قبع فى باطن لاواعيته شاعرا دراميا - نزل قصائده من أمثال « شفق زهران » و « إلى أول جندي رفع العلم فى سيناء » ومهد الطريق أمامه ليلج ميدان المسرح الشعرى ، بادئا « بمأساة الحلاج » منتها إلى « بعد أن يموت الملك » .

بـ أراقب ونحيا من غير شوق مراقبـة المشوق المستهام

وإذا أردنا موقفا مستفيضا فى إيضاح هذا التوتر من خلال تصوير الصراع من أجل البقاء ، فليكن لنا ليد غير شاهد فى معلقته ، خاصة حالة التوتر التى كانت عليها البقرة المسبوعة فى صغرها ، وفق ما جاء بكتاب أسناذى الدكتور محمد زكى العشماوى « قضايا النقد الأدبى والبلاغة » من ص ١٥٩ إلى ص ١٧٧ والنابغة الديبائى يصور قلق نفسه خوفا من بطش النعمان من المنلر به عاكسا هذا الارتياح حين يصور حال نفسه بحال الثور الوحشى المطارد من قوى الطبيعة ولا يرحمه الصيادون بل هم أيضا - مع الطبيعة القاسية - يلاحقوه :

فارتاع من صوت كلاب قيات له طوع الشوامت من خوف ومن صود

(١) انظر تفصيل ذلك عند : « لاجوس إنجرى » / فن كتابة المسرحية / ترجمة دهنى خشبة الناشر مكتبة الأنجلو المصرية ط ١ سنة ١٩٦٢ ص ٢٤٢ ، ص ٢٤٣

(٢) سلاح عبد الصبور / قراءة جديدة لشعرنا القديم / ص ٨١

- ولو أننى كب أزحو من الشاعر الناقد صلاح عبد الصبور أن يبدأ أبياته - استكمالا لعنصر التوتر الدرامى - من قبل عمر :

هبت رقبيا للرفاق على شفا
إلهم متى يستمكن النوم منهم
وباتت قلوبى بالعراء ورحلها
أحاذر منهم من يطوف وأنظر
ولى مجلس لولا اللباسة أوعر
لطارق ليل أو لمن جاء معور

(ديوان عمر بن أى ربيعة / الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٨) (كتاب التراث رقم ٢) ص ٦٥

وهنا يتعين علينا أن نقر في شأن الشاعر الناقد عبد الصبور بأمر هو من صميم وظيفة الناقد الأدبي المتجدد - كمال قال بذلك إليوت -^(١) ألا وهو وعيه بضرورة الرؤية الشاملة للتراث الأدبي ، والإقدام على قراءته قراءة صحيحة ، تجلو عنه صداً العصور القديمة ، وتخلق منه تراثاً معاصراً ، يتجاوب مع معارفنا ومواقفنا وأحاسيسنا^(٢)

ولنقف الآن حتى نستبين - في تركيز - ما جاء به عبد الصبور من خلال استقراء كتاباته النقدية ، واستشفاف ما رأيانه متصلاً بصميم وظيفة الناقد ، إذا كان في بداية أمره شاعراً .

ويمكن إجمال ذلك فيما يلي :-

أ - الناقد يتبع فن الشاعر بالشرح والتفسير والتحليل ، حتى يعين من يريد اكتشاف ثمرات الشعر ، على إحسان تلوقه .

ولن نتوافر للناقد هذه الخبرة ، إلا من خلال إدراكه الخاص المدرب ، لما يسميه عبد الصبور « بالوارد » ساعة عملية الخلق الشعري ، والتي من شأنها ، أن تجلو أمام بصيرة الناقد ، خبايا التدقيق البلاغي للفظة الشعرية في سياقات حياتها المتجددة .

ب - استحصاء الناقد ، في تراثه الشعري ، وذلك بمعاودة قراءة هذا التراث « قراءة ثانية » ، تتيح لهذا الموروث الشعري ، أن يتجدد ، بمروره من خلال قنوات الروافد الثقافية المتعددة ، التي تحصل عليها الناقد .

(١) قال إليوت ... « إن الماضي لا يحيا إلا بمقدار حياته فينا نحن ، ... وإن إدراك الحاضر للماضي يفوق في عمقه ولى مداه إدراك الماضي لنفسه »

د. محمد النوبى / قضية الشعر الجديد / معهد الدراسات العربية العالية سنة ١٩٦٤ ص ٦٥ ، ص ٦٦

(٢) صلاح عبد الصبور / حياى فى الشعر ص ١١١

- وانظر د. إبراهيم عبد الرحمن محمد بحث بعنوان « نظرية الشعر في كتابات صلاح عبد الصبور » ، عرض وتفسير « مجلة فصول / المجلد الثانى / العدد الأول / أكتوبر سنة ١٩٨١ - الهيئة المصرية العامة للكتاب ص

وبذلك يمكن للقديم ، أن ينبض نبضا معاصرا ، كاشفا عن قدر من الحقيقة الإنسانية ، المتمثلة في الصوت المتميز للشاعر ، وهو يتكلم مستعينا بمختلف القيم الفنية .

ج - وعى الناقد بالمهارات الفنية ، التي تستهم في تحديد ملامح التشكيل للعملية الشعرية ، وعلى وجه الخصوص ، مهارة سيطرة الشاعر - من خلال تجربته - على كلماته التي يبعث فيها شحنات ، ذات طاقات مؤثرة ، من شأنها ، أن تخلق لغة جديدة ، تتميز الشاعر الخلاق ، وتجعله مقتدرا على الجسارة اللغوية - التي قال بها إليوت ، واجتذبت إليها عبد الصبور شاعرا ناقدا - والتي تتجسم في أن يقود الشاعر اللغة ، لا تقوده اللغة ، مفرزا أنساقا وسياقات جديدة ، يتوافر فيها الجمال الفني .

د - في الجسارة في تشكيل اللغة لدى كثير من الشعراء القدامى والمعاصرين ، كشفت - بطول الممارسة للتجربة الشعرية - أمام من يماثلون عبد الصبور (شعراء نقادا) عن لون من « الدراما » نتيجة التوتر الذي يحدثه « نظم اللغة الشعرية » نظما ، يحرك الصورة الشعرية ، ويجعلها تؤثر في بقية عناصر تشكيل القصيدة ، فيبدو شكل من الصراع الدرامي ، وإن بدا أوليا ، إلا أنه ينبىء عن ملمح نقدي لا يقوى على التوصل إليه سوى فئة من النقاد أوتو مقدرة على التشكيل الشعري قبل أن يدلوا بآرائهم النقدية

ثانيا - أدونيس (على أحمد سعيد)

إذا كان عبد الصبور قد قال بأن التراث ليس تركة جامدة ، ولكنه حياة متجددة من خلال معاصرتنا لهذه التركة ، فإن أدونيس - بعد قراءاته للشعر القديم - يرى أن « الشاعر العربي الحديث ، قد يدع ما يتنافى شكلا ومضمونا مع ما أبدعه أسلافه ويظل إبداعه عربيا ، بل الأكثر ، لا يكون الشاعر العربي الحديث نفسه حقا ، إلا إذا اختلف عن أسلافه ، فكل إبداع اختلاف . ومن هذه الزاوية يمكن القول : ليس الشاعر الذي يتجاوز أشكال الموروث ، هو الذي يكون غريبا عن التراث ، بل إن الشاعر لا يتأصل في لغته إلا إذا كان بمعنى ما ، غريبا عنها »^(١) .

هكذا يعلق « أدونيس » على رحلته الشعرية الخاصة متخذاً منها - في صراعه مع الأنماط المكانية للألفاظ بصورتها التراثية عند أسلافه ومعاصريه - مبدأ نقديا ، يحاول به أن يتصيد من اللاشعور حقائق^(٢) يحس هو وحده وجودها في ذاته إحساس فنان - متبذ لرتابة تناول التراث الشعري - فيقصرها على أن تصاغ

(١) أدونيس - الثابت والتحول (صدمة المبدأ) ج ٣ - دار العودة / بيروت ط ٢ سنة ١٩٧٩ ص ٢٣٠

(٢) ... يقول أدونيس :

هنا هنا منفي

أعيش في عيني

أكل من عيني

أحيا ، أقضى العمر في انتظار

سفينتي تعانق الوجود

قفوص للقرار

كأنها تعلم أو تخار

(د. محمد مصطفى بدوي - مختارات من الشعر الحديث - دار النهار بيروت سنة ١٩٦٩ ص ١٨٤ من قصيدة « أدونيس » (ريشة الغراب)

تقاليد نقدية -- كثيرا ما تتذبذب^(١) -- ناقلًا إياها - إلى مجال الشعور الواعي
نقديا - في كتبه : « مقدمة للشعر العربي ، زمن الشعر ، ثم الثابت والمتحول .

إن قضية الشاعر الناقد « أدونيس » هي : « أن الفنان الحديث يحس بأن
القوى التي تهدد حرمة ترداد كل يوم ، ولذلك يزداد تلهفه إلى الحرية ،
والحاحه عليها إنه لا يخل في سبيل ذلك بشيء ، ولا تعز عليه تضحية ، ولو
أدى به الأمر إلى تحطيم الواقع وإعادة النظر في كل المقدسات ، والانفصام عن
التراث أو معاداته ، إنه لم يعد يجد الراحة والأطمئنان في الواقع التاريخي أو
الموضوعي المحيط به ، ولا عاد يشعر بقربه ، من حقيقة عالية كانت تطل على
أسلافه وترعاهم ، ولذلك راح يخلق لنفسه عالما جديدا من خياله ، ويدع
بالكلمة الشاعرة وحدها مملكة غير واقعية مملكة تعتمد أن تعلن العداء على
كل ما هو مأروف ، وتناقض كل ما كان يفوح برائحة الثبات
والأطمئنان »^(٢) .

يقول « أدونيس » في قصيدته : « ليس لك اختيار »

ماذا ، إذن تهدم وجه الأرض

ترسم وجها آخرًا سواه ،

ماذا ، إذن ليس لك اختيار

غير طريق النار

غير جحيم الرفض

حين تكون الأرض

مقصلة خرساء أو إله^(٣)

|(١) وهذا ما يحمل د. محمد مصطفى ندوى بقول عنه في ممارسته للنقد ...

« Like his Poetry his criticism does not make easy reading »

نفس ترجم السابق « لغزومه » الإحليلية التي كتبها د. ندوى ص ٣٥ XXXV

وجعل أيضا « نبيل سليمان » سجنه قاتلا « النقد الرقني الأدبسي »

(نبيل سليمان مساهمة في نقد النقد الأدبي دار الطليعة بيروت ط ١ سنة ١٩٨٣ ص ١٨)

(٢) د. ما انعمنا مكتوى نذبه اسم الحديث من « بوليم » إلى العصر الخاص ط ١ القاهرة المته

علمه للأخبار سنة ١٩٧٢ ص ٣١٤ ح ١٠ (الدراسة)

(٣) د. محمد مصطفى ندوى « حواشي » الشعر العربي الحديث ص ٨٧

هكذا « أدونيس » الشاعر الناقد ، جاء ليغير وجه الأرض ، جاء « ليرسم وجهها آخر ، آخراً سواه » . وهو يعنى - بعد أن قلب عينيه في الموروث « بنوعياته » خاصة الشعر - أنه ما من سبيل أمامه « غير جحيم الرفض » متخطياً ظواهر الأشياء إلى ما وراءها ، فاتحاً دروباً إلى ذلك العالم الخفى وراء العالم الظاهر ، مهتدياً إلى هذا « الماورائى » بإقامة علاقة جديدة مع اللغة « إذ لم تعد هذه اللغة وسيلة لإقامة العلاقات اليومية بينه وبين الآخرين ، وإنما تصبح وسيلة لإقامة علاقة بين فضاء أعماقه وبين فضاء الأبعاد التى يتطلع إليها »^(١) حتى ولو أدى الأمر بالشاعر إلى الاغتراب الذى استكشفه « أدونيس » - الناقد المغترب فى لغته الشعرية - عند المتنبى ... « لقد خلق المتنبى طبيعة كاملة من الكلمات فى مستوى طموحه : ترج ، تتقدم ، تجرف ، تهجم ، تقهر ، تتخطى ، كأنها جواب كيانه الداخلى وامتداده وتكلمته ... فهو روح جائحة ، تياهة تتلاقى فيها أطراف الدنيا ، إنه وحيد ، بل الوحيد ، فوحده قدر محتوم لأن الإنسان « خليل » نفسه^(٢) ، كل منفرد وحيد . كل وجود خلّاق وحيد »^(٣)

أقول « زوجة أدونيس » (خالدة سعيد) ... « إن اللغة هى طقس الشاعر الخاص ، مغامرته الخاصة فى البحث عن الحقيقة ، لذلك تكون لها خصوصية الحلم والتجربة ... »^(٤)

(١) أدونيس - مقدمة للشعر العربى دار العودة ط ٢ بيروت سنة ١٩٧٩ ص ١٢٥ وتقول « روجة أدونيس » الناقدة « خالدة سعيد » عن شعر زوجها والترجمة الإنجليزية للدكتور محمد مصطفى بدوى : « This is the Poetry of a Journey in the continents of the interior where the self is in a constant mystical night Journey, moving to and fro between the regions of the body and those of the soul. Yet, although Adonis even here does not lose sight of his people and their plight, there is no doubt that he is now moving to a much more solipsistic universe and that his language is becoming increasingly obscure.

« Acritical Introduction to MODERN ARABIC POETRY »

P.238

(٢) خليلك أنت لامن قلت خلى وإن كثر التجمل والكلام

(٣) أدونيس - مقدمة للشعر العربى - ص ٥٦

(٤) د. خالدة سعيد - حركية الإنشاء - دار العودة ط ٢ سنة ١٩٨٢ / بيروت ص ١٣٧

فزوجة « أدونيس » - من خلال شاعرا - وهو من خلال شعره ناقدا ، يريان أن موهبة الشاعر في اختياره لغة خاصة به ، تسير تجربته بكل ما فيها^(١) من تناقض وغنى وتوتر ... « لغة جديدة لا يدرى النحويون عنها شيئا » كما يقول « أبو اللينير »

ولأن الشعر الجديد رؤيا متجددة ، وهى بطبيعتها - كما يقول « أدونيس » تمثل قفزة خارج المفاهيم السائدة^(٢) فإنه يبدو مبهما ، قلعا ، غير منطقي تتداخل فيه الصور والمشاعر والرموز ، لهذا يفترض فى الشاعر المعاصر أن يخضع شعره « لتركيبة » جديدة وأسلوب جديد فى الرؤية والأداء محاولا النفاذ إلى أعماق الواقع ، بفضل الخلق الجديد المستمر للغة ، محققا هذا الخلق الجديد ، بتحطيم النسق اللغوى التقليدى ، وتكسير قواعده ، وتغيير ترتيبه المعتاد فى الكلام

يقول أدونيس : ... « اللغة الشعرية ، أكثر من وسيلة للنقل أو للتفاهم ، إنها وسيلة استبطان واكتشاف . ومن غاياتها الأولى أن تثير وتحرك ، وتهز الأعماق وتفتح أبواب الاستباق .. إنها تيار تحولات يغمرنا بإيحائه وإيقاعه وبعده ، هذه اللغة فعل ، نواة حركة ، خزان طاقات . والكلمة فيها أكثر من حروفها وموسيقاها لها وراء حروفها ومقاطعها دم خاص ودورة حياتية خاصة »^(٣)

ويردد نفس مضمون الكلام السابق مُلحاً على « أن للكلمة عادة معنى مباشراً ولكنها فى الشعر تتجاوزه إلى معنى أوسع وأعمق ، لابد للكلمة فى الشعر من أن تعلق على ذاتها ، أن تزخر بأكثر مما تعد به ، وأن تشير إلى أكثر مما تقول . فليست الكلمة فى الشعر تقديم دقيقا أو عرضة محكما لفكرة أو موضوعا عاما ، ولكنها رحم لخصب جديد . ثم إن اللغة ليست كيانا مطلقا ، بل عليها أن تخضع

(١) د. عبد الغفار مكاوي ثورة الشعر الحديث ص ٢٤٣

(٢) أدونيس زمن الشعر -

(٣) أدونيس مقدمة للشعر العربى ص ٧٩ ، ويعلق د. زكى نجيب محمود على استخدام أدونيس للغة الشعرية : « أدونيس : أغالى مهيار الدمشقي » قائلا : « هو يشيع فى نفسك حالة من الثورة والتبرد والرفض » د. د. زكى نجيب محمود - مع الشعراء - دار الشروق ط سنة ١٩٧٨ ص ٨٧ - بيروت

لحقيقتنا التي نجهد للتعبير عنها تعبيرا كليا ...»^(١)

إن « أدونيس » الناقد (وهو قبل ذلك شاعر مجرب) يرى أن من وظيفته أن يكتشف باستمرار في الشاعر ، حرصه على أن يتجدد دوما من خلال تحميل اللغة (وهي الرحم الخصب كما سبق أن قال) جدة متمردة من خلال : سياقاتها التي تعجل على تحطيم اللغة القديمة . (أليس هذا النقد ظلا لعبد القاهر في نظرية النظم ؟) لتكسر قواعدها المألوفة الرتيبة ، محلة التنافر والتعارض والغربة ، محل التجانس والتناسق والنظام .

يقول « أدونيس » على لسان « مهيار الدمشقي » في « أغاني مهيار الدمشقي » ... « وصوتى

هذيان المغير

يكسر عكاز الأغاني

ويقلع الأجدية »^(٢)

فهذا « الهذيان » في صوت الشاعر ، الذي يكسر « عكاز الأغاني » ، إنما هو « هذيان رصين »^(٣) إذ شعوره بأن العالم من حوله يتفتت ويتلاشى جعل من واجبه « أن يترك للغة جموحها لتبنى هذا العالم وتهدمه على هواها »^(٤) . فهذا الجموح الذي يعنيه « أدونيس » ، هو التمرد الذي يبدو جليا في التركيبة الجديدة لأبرز صور المجاز ، ألا وهي « الاستعارة » التي سبق أن قلنا عنها ، إنها عماد

(١) أدونيس - مقدمة للشعر العربي - ص ١٢٧ .. ويقول عبد الكريم الخطيب : .. « والكلمة وإن كان لها مدلول تواضع عليه أهل اللغة التي تنسب إليها هذه الكلمة ، إلا أن هذا المدلول ، ليست مصبوبة به في قالب حامد لا تخرج عنه ، بل هو حيث يتسع إلى أبعد الحدود ، فيكون علما وحيا فسيحا ، وبضيق إلى أقصى غاية ... فيكون مجرد « كلمة » مصورة من حروف »

(٢) عبد الكريم الخطيب - الإعجاز في دراسات السابقين - دار المعرفة للطباعة والنشر - بيروت - ط ٢

سنة ١٩٧٥ ص ٢٤٩)

(٣) د. خالدة سعيد - حركة الإبداع - ص ١١٣

(٤) أدونيس - مقدمة للشعر العربي - ص ٦٠

(٤) أدونيس - ديوان الشعر العربي - الكتاب الأول - المكتبة العصرية - صيدا - بيروت ط ١ سنة ١٩٦٤

ص ١١ ، ص ١٢

قوى من عمد وظيفة التناول التدوقي النقدي بين القدماء والمحدثين (انظر خامسا من مقومات وظيفة الناقد الباب الأول هذا البحث)

فحين يريد التمرد على « تقليدية » الصياغة الشعرية السلفية نجده « يقلع الأبداعية » فهو يعنى بهذا التعبير الاستعارى أن ما توارثه أدياؤنا الشعراء من « أبداعية » لقنوها ، وأخذوا في ترداد صياغتها ، هذه الأبداعية أصبحت لا توائم شاعرا معاصرا ، وهو الرافض لما يمكن أن يفرض عليه من « كل ثقافة هي بطبيعتها دائرية (حلقة مفرغة) ذروة التقدم فيها هي طقس العودة الدائمة إلى الماضي » معيدة تركيب هذا القديم عاملة على إحيائه^(١) فهو لا شك سيعمل من جانبه على أن « يقلع » هذه الأبداعية المسترسخة بمجورها في باطن التعبير السلفى الشعرى

ولعل في كلمة « يقلع » ما يوحى في صوتية مقطعها الحلقين « يَ قُ / لَع » بما يشبه الاشتزاز الذى هو أشبه بصوت من يتقيا شيئا خاصة في توالى الصوت للحرفين « ق - ع » وهذا هو الدافع الحقيقى الذى تأدى « بأدونيس » إلى مثل هذا التمرد الاستعارى لأنه - وقد وجد نفسه محاطا بخضم مملوء بكل غث ، وبمجمع لا يسير بالسرعة نفسها التى يسير فيها الشاعر - هذا الشاعر لو لم يكن مستشعرا في نفسه من الفردية والأصالة ما ينبهه إلى تفاهة كل ذلك ، وإلى ضرورة التمرد عليه ، ما استطاع أن يكون صوتا للتمرد (الخلاق) فهو يرى :

« كل شعر معاصر ليس فيه غضب العصر ثمة عرجاء »

على حد قول « نزار قباني » .

فمحاولة « أدونيس » إزالة التناقض بين شهرته الأليمة ، الضاجة بمضامين فكره وتمرده ، وبين مقتضى العيش في زمن لا هو يتحمله ، ولا زمن يتحملة ، جعلت غريته النفسية ، ألح عليه مما نظن ، فحاول الانتقام لكرامته بحلم لغوى مدهش ، يبقى على انتقامه خيا على الألسنة ، مادامت اللغة الشعرية قد أمكنته

(١) أدونيس . الثابت والمتحول / ج٢ « تأصيل الأصول » - ط٢ دار العودة بيروت سنة ١٩٧٩ ص

من هذا اللعب الباهر^(١)

إن « أدونيس » ناقدنا يرى أن أهم وظيفة للنقاد ، هي البحث لدى الشاعر عن اللغة الجديدة^(٢) ، هذه اللغة التي تفجأ القارئ محدثة لديه ما يشبه الصدمة - وهي ما اصطلاح عليها في الشعر الجديد منذ عهد « بودلير » وتابعه في ذلك « السرياليون » فأسموها بالإذهال ويذهب زعيمهم « أندريه بريتون » إلى حد القول بأن الشعر إنما هو « إعلان احتجاج » أو كما يقول « سان جون بيرس » - الذي تأثر به « أدونيس » أكثر من غيره (كما يقول د . محمد مصطفى بدوي)^(٣) : « إن ترف الشذوذ » هو أول مواد السلوك الأدبي ، ذلك أن هذه

(١) - جبرا ابراهيم جبرا - منابع الرؤيا ط ١ المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت سنة ١٩٧٩ ص ١٢٨ ، ص ٢٣ . ولعل خليل حاوي قد عبّر في قصيدته « ضباب وبرق » من ديوانه (يادر الجوع) خير تعبير عن فجأة الشاعر المعاصر في عصره المتحير ، فما كان منه إلا أن حاول الانتقام بلغته الصادمة :
أنت يأس غورت
في جوفه الرؤيا وغصت
فاستحالت حمرة ملتزمة
تلك رؤيا اختنقت
في الكلمة
حين ثارت ، وتحدث
لعنة ما برحت تشتد
من جيل لجيل
لعنة الأرض النغي المرمية

(ريتا عوض - أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط ١ سنة ١٩٧٦ ص ٧٠ ، ص ٧٣)

(٢) - وإلى مثل تلك اللغة ما قرره « أنسي الحاج » في مقدمته لديوانه 'السمي' « لن » عن قصيدة النثر أن ...
في كل شاعر مخترع لغة » .

(أنسي الحاج « لن » - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط ٢ سنة ١٩٨٢ بيروت ص ٢)

M. BADAWI: A critical introduction to MODERN ARABIC POETRY Page. (٣)

ولقد جاء بثبت الكتب التي ألفها ، أو وضعها « أدونيس » في مقدمة كتابه « صدمة الحداثة » - ٣ من « الثابت والمتحول » ، أن الشاعر الناقد « أدونيس » قد ترجم لسان حزن بيرس أعماله الشعرية الكاملة بالمعنونة باسم :

١ - منارات - وزارة الثقافة والإرشاد القومي بدمشق سنة ١٩٧٦

٢ - منفى - وزارة الثقافة والإرشاد القومي بدمشق سنة ١٩٧٨

اللغة الجديدة ، لم تحرص منذ عهد « الرومانتيكية » على شيء حرصها على الاحتجاج ... فالاهتمام بالأسلوب وحده ، قد أصبح هدفا في ذاته يخفى وراءه المعنى والباعث والمضمون «^(١)

ومن هذا المنطلق المحتج ، فإن « أدونيس » الناقد قد وضع مقياسا - في قراءته المعاصرة « لديوان الشعر العربي » وهي المجموعة التي اختارها من الشعر العربي القديم - مؤداه « أن للشاعر الذي يقع اختياره (أى أدونيس) لنتاج من شعره ، شيئا فيه صوت خاص به دون غيره من حيث طريقة التعبير ، ومدى تجاوبها مع القيم الشعرية المعاصرة ، والموائمة لفهم أدونيس الخاص للشعر »^(٢)

ولهذا فإن أبا تمام بعامة ، يعتبر عند ناقدنا - وهو الشاعر المتمرد يعتبر رمزا للخروج على « عمود الشعر » العربي متمثلا هذا الخروج في المعنى الغير المؤلف ، وفي الغموض ، وفي الصورة الشعرية الغير المألوفة وأهم من هذا كله استخدام الكلمة العربية بطريقة غير مألوفة ، أى « نقل اللفظ عن معناه المعروف » لأن أفخر الشعر - في رأى أبى اسحاق الصابى أحد المدافعين عن نهج أبى تمام - ما غمض ، فلم يعطك غرضه إلا بعد ملاحظة منه «^(٣)

١) د. عبد الغفار مكاوي - ثورة الشعر الحديث - ج ١ (الدراسة) ص ٢٤٤

٢) أدونيس - ديوان الشعر العربي - ص ١٤ ، ص ١٥

٣) أدونيس - زمن الشعر - ص ٣١ . وإلى مثل ذلك أشار الدكتور مصطفى ناصف معلقا على بيت أبى تمام :

رعى الفياق بعدما كان حقة رعاها ، وماء الروض ينهل ساكبه

فيقه : ... « منا نجد أبا تمام وعي الموقف العربى . ولكن هذا الوعى يعنى أنه كشف إمكانات لم تكن واضحة أمام كثيرين . حينما نقول إن الجمل رعى الفياق نكون قد قصدنا أن الجمل عاش بفضل هلاك (المرعى) . وحينئذ يأتى أبو تمام فيرى أن مثل هذا المعنى يحمل نوعا من المفارقة ، أى أن هناك صراعا بين الجمل والفياق . حياة أحدهما هلاك للآخر ، ولا يمكن أن تستقيم حياة الجمل والفياق معا . حينما قال أبو تمام هذا البيت غير فهمنا للعبارة أو الموقف القديم ...

... الموقف القى . تمحل وينشكّل باستمرار ولا يلبث على حال ... يجب أن نقول إن الموقف الجديد هو ضرب من السب الكامن في الموقف القديم ، الموقف القديم في حالة حمل مستمر . هو إمكانات لا وجود لها تمحل عن الصورة الجديدة أو التحققات الكثيرة الفردية التى نسميها مبتكرة أو مقلوبة أو نائرة

د. مصطفى ناصف - نظرية المعنى في النقد العربى - دار الأندلس / بيروت ط ٢ سنة ١٩٨١

ص ١٠٦ ، ص ١٠٧)

وتخيل إلى أن المقصود من تعبير أئى اسحاق بقوله : « ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد ملاحظة منه » أن مدارسة الشعر ، وملايسته أمر « صعب - كما يقول الخطيئة - طويل سلمه » وأن الناقد صاحب الدربة ذا الشفافات المتعددة المتجددة ، هو الأقدر على مسايرة رؤيا الشاعر مهما خيل للبعض ممن يحترفون النقد - دون معايشة وملايسة - أنها غامضة^(١) وأن ما رمى به شعر أئى تمام من أحد هؤلاء قصيرى الرؤية النقدية من أن شعره غامض ، ما هو إلا قصور فى درجة حس الناقد وثقافته

وهذا يجب أن نتفهم موقف أئى تمام ممن قال له « ياأبا تمام لم تقول ما لا يفهم » ؟ ورد أئى تمام عليه : « ولم لا تفهم ما يقال ١٢ » يجب أن ندرك ما وراء جملة السائل ، ونستشعر بحسنا النقدى ما وراء رد أئى تمام ، لأن الشعر رؤيا خارج حدود المفهومات السائدة ، وهذه الرؤيا الجديدة يظنها التقليديون غموضا « نتيجة لاهتزاز الصورة الثابتة فى نفس القارئ (السلفى) علاقة الدال بالمدلول وهو اهتزاز أعطى للقارئ انطبعا بأن أبا تمام أفسد وأبطل ما كان صالحا ، ودعا إلى فوزى - أى إلى ما لا يفهم - لكن أبا تمام كان يؤسس بإفساده هذا - أى فى إحلاله لإحتالية المعنى ، محل يقينته - مبدأ أساسيا من مبادئ الشعر . وإذا كانت الكيمياء كما يعرفها « جابر بن حيان » إعطاء الأجسام أصباغا لم تكن

(١) انظر رد الدكتور / « عبد القادر الرباعى » على مقال الدكتور « أحمد مطلوب » الذى رأى فى خروج الأول عن السنن التقليدى للنقد بتطبيق مقاييس نقدية معاصرة للدراسة « الصورة فى شعر أئى تمام » - رأى أن هذا أمرا لا يجوز .

فكان دفاع الرباعى عن رأيه : .. « بأنه يمكن للمقاييس النقدية أن تتطور عبر العصور . وتطورها يعنى تعزيز الموجود منها ، أو الإتيان بما يخالفه أو يتناقض معه .. ذلك أن لغة النقد عقلية تتأثر بالتقدم الذى يطرأ على العقل ، وهذه بوسائل علمية جديدة تعمق إدراكه للعلاقات التى تقوم بين الأشياء ، أو تعينه على اكتشاف علاقات فنية جديدة أو تمنحه قدرة أكبر على تفسير حركة الروح الكامنة خلف كل علاقة فى كل نص شعرى

ودلل الرباعى على صواب منهجه التجديدى بأن ذلك لم يكن بدعا فى عالم التناول النقدى للتراث القديم بمقاييس نقدية معاصرة ، إذ لا يخفى على الدكتور مطلوب (الذى انتقد منهج الرباعى) الثورة فى المصطلحات التى أحدثها كل من عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجنى بفضل اتصالهما المفيد بكتب أرسطو وغيره ... (دكتور عبد القادر باغى مقال بعنوان « عبارة حول الصورة الفنية فى شعر أئى تمام » مجلة « البيان »

الكويتية عدد ٢١٣ ديسمبر سنة ١٩٨٣ صفحة ١٢٦ ، ص ١٤٠)

لها » ، فإن بداية كيمياء الشعر هي ، « إعطاء الكلمة معنى لم يكن لها » .
وهذا ما فعله أبو تمام ^(١)

هكذا يعلق « أدونيس » - ناقدا - على تركيبة الشعر عند أبي تمام ، مما لا شك يعود بنا إلى سيطرة فكرة « نظرية عبد القاهر الجرجاني في النظم على أنواعيته النقدية ^(٢) » وما هو - أيضا - عائد بنا إلى العنصر (ثانيا) من مقومات وظيفة الناقد من الباب الأول من هذا البحث ، حيث توظيف اللفظ بوضعه في بنيات متغايرات يفرض عليه أن يولد من لغة العمل الأدبي لغة ثانية بفضل وعيه لرمزية التركيبة اللغوية لدى الشاعر إذ القصيدة بنية لغوية من نوع متميز (انظر ثالثا من مقومات وظيفة الناقد من الباب الأول من هذا البحث) وليس هذا التمايز في بنية القصيدة اللغوية ، إلا موجها قويا يشير إلى أثر عبد القاهر - بلاغيا معتزلا - في فكر « أدونيس » النقدي ، إذ إنه رأى فيما قدمه المعتزلة - من إبراز للمجاز والتوكيد على أوليته - رأى ضالته اللغوية الشعرية الضبابية ، التي تؤثره شاعرا ناقدا

فالمعتزلة ينفون كل تشبيه وتجسيم . « والمجاز - كما يقول « أدونيس » - هو الشكل الشعري للتأويل الذي هو العدول عن المعنى الأصلي للفظ أو عن معناه الظاهر . وهكذا أكد الاعتزال البحث عن المعنى الآخر للألفاظ ، عن معناها البديهي ، لا المباشر القريب ، ومن هنا فتح المجاز مجال التخيل متخطيا بذلك مسألة الصواب والكذب ... معطيا أبعادا جديدة غنية للمعنى وللتعبير في آن ^(٣) »

(١) أدونيس - الثالث - الأصول (٢٠٠ ص ١١٨ ، ص ١١٩ ، ص ١٢٠)
(٢) وهو ما حمل « أدونيس » وفسر « السقوت » التي امتلأ بها النقد العربي القديم جهلا من رجالات البلاغة القدماء أنهم لم يفهموا أن كل إثناء للمعنى .. « فليس للمعنى كيان مستقل ، إنه متداخل في اللغة بحيث يمكن القول ، إن شدة التعبير هو المعنى ، فحين يتغير شكل التعبير يتغير المعنى حتما . وهكذا تتغير المقاييس التي يجب أن يعتمد في الكشف عن السرقة . إنه المقياس الذي لا يستند إلى المعنى ، فحين يغير شكل التعبير يتغير المعنى حتما . وهكذا ، مع المقياس الذي يجب أن يعتمد في الكشف عن السرقة . إنه المقياس الذي لا يستند إلى المعنى . بل الذي يستند على العكس ، إلى طريقة التعبير »

انظر - روس - الثالث - الأصول - ٢٠ ص ١٩٢)

(٣) أ - ب - الثالث - الأصول - ٢٠ ص ١١٩ ، ... « وتقودنا قضية التأويل ... إلى دراسة مفاهيم اللغة ، عن اللغة حوارها المختلفة ... مما قد يثير لنا كثيرا من المضائل في كتب البلاغيين واللغويين القدماء كما أنه يمكن أن يفيد في بلورة كثير من المفاهيم النقدية والبلاغية في التراث »
(د. نصر حامد أبو زيد - فلسفة التأويل - دار البخلة ط ١ سنة ١٩٨٣ / بيروت ص ١٧)

ويُفسر « أدونيس » هذه الأبعاد الجديدة الغنية ... « بأن المعنى في المجاز احتمالي ، لأنه يولد المعاني ولا يطلقها ، وإذا كان المعنى احتمالياً ، فإن لكل شيء عدداً لا نهاية له من المعاني . وهذا يكشف عن أن الإنسان لا يستطيع أن يعرف من الأشياء إلا صورا^(١)»

ويستشهد على توطيد فكرته عن إختائيات المجاز التي لا نهاية لها بأبيات أنى نواس معبراً عن فنه الشعري :

غير أنى قائل ما أتانى من ظنوني ، مكذب للعيان
أأخذ نفسي بتأليف شيء واحد في اللفظ ، شتى للمعاني
قائم في الوهم حتى إذا ما رمت ، رمت معي المكان
فكأنى تابع حسن شيء من أمامي ليس بالمستبان

« فخاصية المجاز - كما يشير « أدونيس » - هي أن يصرف الانتباه عن الحرف ، وعن الظاهر ، إلى الروح والباطن ، إنه يهيئنا دائماً لمستقبل جديد آخر ويغريتنا بالمغامرة والرجاء ، متغلباً عن بطء الزمن ، واعداء بأن مصيرنا الحر الفرح هو في هذا المجهى الذى لا ينتهى^(٢)»

وإذا كان « المجاز - وهو الفن البلاغى المستمر خلال عملية التناول النقدي قديماً ومعا صرا - من إبداع المعتزلة الذين منهم عبد القاهر ، فلا عجب أن جعل « أدونيس » شاعره الأمثل - في تنوع دلالات شعره واختزانه مميزات من المعاني ... بحسب سياقها وترابطها بغيرها وارتباطها بالحدس الشعري^(٣) - لا عجب أن يكون ذلك الشاعر أبا تمام ولا يخفى أن أبا تمام قد أبدع « أهم شعره في مناخ اعتزالي واضح ، ساد منذ تولى المأمون ، وامتد حتى نهاية عهد الواثق ، وبين هذين العهدين ، وفي رجاله الذين تأثروا بالاعتزال ، كتب أبو تمام أهم قصائده ،

(١) أدونيس - الثابت والمتحول - ج ٢ ص ١١٩

(٢) نفس المراجع ص ١٢٠ ، ويقول « أدونيس » عن لغة الشعر المتمردة عند أنى نواس : ... « فكل صورة رمز ، والكلمة جزء من حركة النفس ، ومن حركة الشيء ، وهكذا يخلق الشاعر عالماً سحرانياً يسيطر فيه على الأشياء والأخلاق والعادات » (نفس المراجع ص ١١٢)

(٣) « أدونيس » - مقدمة للشعر العربى ص ١٢٨

وتعرف ، فضلا عن فكر المعتزلة الى فكر أول فيلسوف عربى ، وأول شارح .
لكتاب الشعر الأرسطى وهو الكيندى الذى عاصر أبا تمام فى النشاط ، بل نقده
فى مجلس المعتصم «^(١)»

هكذا وافق أبو تمام - شاعرا مغربا فى لغته الشعرية - مزاج الشاعر الناقد
المغرب (فى شبه إحالة وغموض) « أدونيس » .

وإذا كان أبو تمام قد عاصر الاعتزال ورجالاته - وهم بالدرجة الأولى
مثقفون - فإن الناقد « أدونيس » ليعيد إلينا - فى استحسانه لمنهج أى تمام فى
الصياغة الشعرية المثقفة - ما سبق أن نوهنا به عند عبد الصبور ناقدنا (تلميذا
للملهم T. S. ELIOT) من ضرورة أن يكون الناقد مثقفا . فعدم فهم شعر أى
تمام - فى رأى « أدونيس » - « لا يعود إلى إغرابه ، بل يعود إلى ما فى شعر أى
تمام من ثقافة واسعة فى الشعر وروايته ، وفى الفلسفة ، وبأنه أوجد فى شعره تألفا
بين المعنى الفلسفى غير العربى ، واللفظ العربى ، وهذا الثقل الثقافى^(٢) فى
استحصاء أى تمام شاعرا ، يجعل من الصعوبة بمكان - على قارئ شعر أى تمام
والقليل الدربة والممارسة - أن يفهم شعره أو يستحسنه^(٣) مما يقوده إلى الاعتقاد
بعلية « الغموض » على نتاجه ، وهذا « الغموض » مرده عند الشاعر الناقد
« أدونيس » إلى أن موهبة أى تمام ، ليست موهبة التوالد الانفعالى للمعانى
والأشيلة والمشاعر وإنما هى موهبة « تدعمها ثقافة النظر ، والاختيار ، والمؤالفة ،

(١) د. جابر - جهور - بحث بعنوان « تعاريف الحداثة » مجلة « فصول » الهيئة المصرية العامة للكتاب
- القاهرة - المجلد الأول - العدد الأول أكتوبر سنة ١٩٨٠ ص ٨٣

(٢) وأنا أعنى بالثقل الثقافى هنا عند أى تمام - إلى جانب تجديده - ما عرف باسم « الفحول الشعرية » وهو
كتاب للأصمعى ، والفحولة هنا بمعنى الطاقة وشاعر لحل يضارعها فى الإنجليزية تعبير (ENERGETIC)
(POET) وقد جاء عند ابن رشيق فى كتابه « العمدة » على لسان الأصمعى ... « لا يهيم الشاعر فى
مريض الشعر مثلا حتى يروى أشعار العرب ، ويسمع الأخبار ، ويعرف المعالى وتبادر فى مسامعه الألفاظ ...
وأن يعد علم العروض ليكن ميزانا على قوله ، والنحو يصلح به لسانه ولهمج إغرابه أو انساب وأيام الناس
لسماع ذلك على معرفة المناقب والمثالب وذكرها بملح أو ذم »

(أدونيس - الثابت والتحولات - ج ٢ ص ٤٢)

(٣) أدونيس - الثابت والتحولات - ج ٢ ص ١٨٨

والتركيب : ثقافة العمل ، فنيا ، بالأذن والعين والذاكرة والقلب والجلد ، ثقافة السفر في الماضي والحاضر والمستقبل «^(١) وكل ذلك تأدى بأبى تمام - إلى خلق لغة جديدة مغايرة للغة الحياة الشعرية التى سادت عصره ، ومن هنا غموضه الفنى شاعرا .

وتسيطر الثقافة الفرنسية على تعبيرات « أدونيس » النقدية فيعلق على غموض « ألى تمام » شاعرا « بأنه غموض غير معتم ، بل شفاف يصح وصفه بما قاله « كوكنو » عن مالارميه : « غامض كاللاس » . كل شاعر كبير هو بالضرورة غامض^(٢) غموضا ماسيا « بينما الغموض عند « أدونيس » شاعرا مبعثه حالة

(١) أدونيس مقدمة للشعر العربى - ص ٤٥ . وهنا نحضرنا ما قاله حازم القرطاجنى عن مقدرة الشاعر البارع في رؤيته أمد مما نرى ، والتي تمكنه من اكتشاف التناسب بين الأشياء خاصة ، وبالتالي صياغتها ل علاقات جديدة ... « لقوى النفس تفاضل في ملاحظة الجهة النبية في نسبة معنى إلى معنى والتنبية إليها » (حازم القرطاجنى - منهاج البلغاء - ص ٤٤)

(٢) أدونيس الثابت والمتحول - ح ٢ ص ٤٥ ، وعن مثل هذا الغموض الفنى في العمل الأدبى جاء معجم

Dictionary of Literary Terms

By HARRY SHAW

عن كلمة غموض (Opaque) :-

« ... difficult to grasp and interpret ... Every great work of literature is to some degree opaque in that it provide a wealth of meanings on different levels, all of them subject to different understandings and interpretations | McGRAW-HILL BOOK COMPANY, NEWYORK, 197٠ »

وقد نشأت في إيطاليا منذ حوالى ثلاثين عاما حركة أدبية راحت تنادى بالغموض في الشعر الحديث حتى سميت بحركة الغموض والإلتعاز Hermetism-ermetismo وكان من بين ممثليها الشعراء « يونتمبيللى » و « مونتاله » (الذى ترجم أشعار « إليوت » إلى الإيطالية) وسابا ، و « أنجاريتى » وكوازيمودو . وقد تأثرت هذه الحركة بشعراء البارناسية والرمزية في القرن التاسع عشر (رامبو - مالارميه - فاليري) فراحت تسعى إلى تأكيد طابع الغموض والسحر والأسرار في الشعر وتقدم نغمة الكلمة وقيمها الشعرية على معناها ...

... وبعد « أنجاريتى » أحد أعلام هذه الحركة - مثلا واضحا لطابع الغموض الذى ذكرناه منذ لحظة ، إذ شعره يتميز بالتركيز الشديد . فالكلمة كما يقول بنفسه ، وكما كانت عند مالارميه ، هى شق أو صدى قصير للصمت . إنها شذرة مبتورة ، تقف وحيدة مرتعشة بين عالم الأسرار الذى لا تكاد تلامسه ، وبين الصمت والسكون اللذين لا يلبثان أن يطبقا عليها .. والواقع أن الشعر الحديث يلقى على اللغة مهمة عسيرة وغريبة ألا وهى أن تنصع عن المعنى وتخفيه في آن واحد ، فالغموض يوشك أن يصبح مبدأ جماليا عاما لهذا الشعر ... فالقوى الكامنة في القصيدة ، أو في اللغة التى كتبت بها ، لا تنهى بمجرد الفراغ من تأليفها ، بل تطلق طاقات جديدة في نفس الشاعر والمتلقى ، وهى طاقات تظل كامنة في لفظة القصيدة دون أن يعرف الشاعر عنها شيئا

الخواء أو الضياع (Emptiness) التي سيطرت على مجموعة شعراء مجلة « شعر » اللبنانية التي رأت في الثقافة العربية - من خلال عقلية أصحابها - جهوداً يجب التمرد^(١) عليه ، وتجاوزوه إلى ثقافة أكثر تحرراً وإبداعاً ، ولم نجد إلا الشعر مؤثلاً لها - وهو ديوان العرب - لتطلق منه صيحاتها بالتمرد خاصة في لغته التي وقف « أدونيس » معظم مجموعاته الشعرية ، ومحاور كتيبه النقدية (زمن الشعر / مقدمة للشعر العربي / الثابت والمتحول) على المنافعة عن حيويتها (أعنى اللغة) التي التفتت - وظلت سادّة فيها حاضراً غاية في الانحطاط - منذ سقوط بغداد تحت منابك خيل « هولاء »^(٢)

والواقع أن استمساك « أدونيس » بالتقاط وتركيز القول النقدي على الشعراء - الذين يسيطر الغموض الماسي الكثير الإيجاء في معظم أشعارهم - مبعثه (في رأينا) تأثره بما قال به علماء اللغة المحدثون حول « الأسلوبية » التي كان الدكتور مندور أول من وجه إليها حاسة نقادنا الشعراء ، وشعرائنا النقاد خاصة عند « سوسير »^(٣)

فما دام غموض شعر أي تمام في لغته - كما يرى « أدونيس » - هو غموض
 ٥. نثرى كثير الإشعاعات الموحية^(٤) (وهو ما ترمى إليه حركة الغموض في الشعر
 ... (د. عبد الغفار مكاوي - ثورة الشعر الحديث من برديلير إلى العصر الحاضر - ١٨ صفحات ٢٦٨ ،
 ٢٦٩ ، ٢٦٦ ، ٢٦٧)

(١) « قول » أدونيس : « وأسبابان الذي يجمع قمتي ، شعر أنه ميت قبل موته الطبيعي . فإذا تمرد أو ار ، لا يشتر أنه يفقد شيئاً ، بل على العكس شعر أنه يتحرك ويحيا - وكذلك شعر أنه يربح الحياة نفسه حتى حين يموت (أدونيس - الثابت والمتحول - ٢٨ ص ١١٤)

(٢) د. محمد مصطفى بدوي : A critical Introduction to MODERN ARABIC POETRY
 صفحات ٢٣٤ ، ٢٣٥

(٣) انظر هذا البحث محمد مندور نقداً

(٤) هذه إشعاعات الإيجائية تأت في الغالب من الطاقات الحسية التي تزخر بها اللغة أعنى من الإيقاع والصوت ، وقد تأتى من تلك المعاني والدلالات التي توحي بها الكلمة أو تقع على حبلوها ، أو تحدثها^١ . بين الكلمات بطريقة شاذة غير مألوفة ، مثل هذا الشعر الذي يعتمد على سحر اللغة وإيجائها ، يزيد من سلطان الكلمة ، ويجعلها أصل الفعل الشعري ، وأول أسبابه ، إنه لا يختبر العالم حقيقة واقعة ، بل الكلمة وحدها في الواقع بالنسبة إليه ...

الحديث كما نوهنا في حاشية رقم (٢) ص ١٨٧ (فإن تحليل « أدونيس » لا وراء هذا العموض تحليلاً لغوياً^(١) يصلنا بلون من النقد الأدبي ، يعد نهجا من

« ويرى » [دجار آلان بو] أن يصمم الشاعر قصيدته مبتدئا بقوة النغم اللغوي أو الطاقة الصوتية السابقة على المعنى ، فإذا تم له ذلك ، استطاع أن يضفي عليها المعنى الذى سيظل على الدوام شيئا ثانويا « (د. عبد الغفار مكيوى ثورة الشعر الحديث - ص ٢٧١ ، ص ٢٧٢)

(١) يقول « أدونيس » : ... آخذ مثلا آخر يقول الأقوه الأودى :
وترى الطير على آثارنا رأى عين ، ثقة أن ستار

أضيقه النابغة بقوله :

إذا ما غزوا بالجيش خلق فوقهم عضاب طير تتهدى بعصائب
إجواجم قد أيقن أن قبيله إذا ما التقى الجمعان أول غالب

ويقول أبو تمام :

وقد ظلت عقبان أعلامه ضحى بهقبان طير فى الدماء نواهل
أقامت مع الريمات حتى كأنها من الجيش إلا أنها لم تقاقل
نحن هنا أمام معنى ابتكره الأقوه الأودى ، وهو الكاية عن انتصار قبيلته بتتبع الطير آثارها لتأكل من قتل أعدائها ، فالطير لا نعقل تحس بغريزتها ، أن قبيلته هى المنتصرة ، ولذلك تتبعها . وفى هذا إشارة إلى تفوق قبيلته ، تفوقا مطلقا بدهيا ، على أعدائها

ولم يزد النابغة شيئا ، بل اكتفى بصياغة المعنى ، صياغة أكثر حركية وأشد وضوحا ...
لكن أيا تمام حلل المعنى وحوله ، فأعطى بعدا جديدا ، لم يكن موجودا عند الأقوه الأودى ومن تابعه . وهذا ما يظهر فى طريقة تعبوه ، فقد خلق تزلوجا بين « عقيان الأعلام » و « عقبان الطير » ، وجعل من هذه الأخيرة ظلا للأولى ومع أنها ظل ، أى منفصلة عن الجيشين ، فإنها كانت متصلة به لانغماسها فى دماء القتلى ، حتى إنها بدت جزءا آخر من الجيش . لكنه الجزء الذى يأكل ولا يقاتل . وهكذا ينتج « معنى » جديد « أغنى بكثير من « المعنى » الأول .

فأبو تمام لم يستعد المعنى الأول ... وإنما أعاد خلقه من جديد ، وهذا يعنى أنه غيبه ، فصار معنى جديدا أضف إلى ذلك أن تحويل المعنى نتيجة لتحويل اللفظ عن معناه الأصلى : فـ «عقبان طير» ، «والعقبان ظل» ، وهى تنهل ، وتقيم مع الرابات المتحركة . فتمة مزج بين اللغة والأشياء والأعمال يحيد باللغة عما وضعت له أصلا

(أدونيس -- الثابت والتحول - ج ٢ ص ١٩٢ / ص ١٩٤)

ويقول « أدونيس » فى مكان آخر من نفس المرجع تعليقا على قصيدة « الريح » لأبى تمام ... :
« الكلمة عند أبى تمام مادة صوتية ، فكل كلمة تكشف عن شكل خاص من الإيقاع . إنها بنية عضوية تصل بنبيها بين ذات الشاعر ، وأشياء العالم ... » (ص ١١٦ من « الثابت والتحول » ج ٢)
ويقول أيضا فى موضع ثالث من المرجع نفسه ... « ولئن حافظ أبو تمام على الشكل الخارجى لبنية القصيدة التقليدية ، فلقد غير نواته الأساسية : الكلمة وغير علاقات الكلمة الصوتية والدلالية » (ص ١١٧ من « الثابت والتحول » ج ٢)

مناهج الأسلوبية .

وهذا النهج قوامه « التحليل المفصل للعمل الأدبي جزءا جزءا لمعرفة العلاقة التي تربط بين الأجزاء جميعها ، والحكم عليه (أى العمل الأدبي) مستندا إلى معايير ثلاثة هي : الاكتفاء الذاتي من حيث الدلالة ، ووحدة الصنع ، والتعقيد العضوي لتركيب الأثر الأدبي »^(١)

وهذا يعيد إلى ذاكرتنا النقدية ما قال به « تشومسكى » عن البنية العميقة والبنية السطحية في نظريته عن « النحو التحويلي » ... « فلما كانت اللغة لانهاية فيما تنتج من جمل رغم « انحصار » مادتها الصوتية ، فإن هلا النحو بهم أيضا بدراسة النظام الأساسي الذي تتولد به قوانين البنية العميقة لبل تحويلها إلى كلام على السطح . والذي لا شك فيه أن الاهتمام بالجانب الداخلي للغة لابد أن يعتمد على عدد من « الافتراضات » الأساسية التي تكون البنية العميقة للغة . وهو شيء يذكرنا بتأكيد « تشومسكى » على الجانب الحدسي « Intuitive في العمل اللغوي »^(٢) فهذا الغموض الماسي - وثق ما يقوله « أدونيس » عن لغة أى تمام الشعرية - يوحى بإشعاعات لانهاية^(٣) نتيجة تعقد التجربة الشعرية ، مما

(١) انظر : د. مجدى وهبة - معجم مصطلحات الأدب / ص ١٥٦ وانظر أيضا

EXPLICATION : Dictionary of Literary Terms, HARRY SHAW تحت كلمة :

«In such explication, a critic concentrates on language, style, and the interrelations of parts to the whole so as to make plain the meaning and the Symbolism of the text (P. 150.)

(٢) د. عبده الجحى - النحو العربي والدر الحديث - دار النهضة العربية سنة ١٩٧٩ ص ١٢٤ ، ص ١٢٥ / بيروت

(٣) ر أيضا . د. زكريا ابراهيم - مشكلة "ننة" - مكتبة مصر سنة ١٩٧٥ ص ٧١ ، ص ٧٢
(٣) يقول « أدونيس » : « آخذنا مثلا ثالثا ، يقول مسلم بن الوليد :

لا يستطيع يزيد من طيعته

عن المروعة والمعروف إحجاما

ويقول أبو تمام ، آخذنا هذا للمسي كما يرى الآملى :

تعود بسط الكف حتى لا

دعاها لقبض لم تحيه أنامله

والسب لأول ليس شعرا ، إنما هو تقرير بارد مباشر . ذلك أن مسلم بن الوليد ، ينقل الفكرة كما هي ، ولا يصعد عليها من الشعر إلا الوزن ، أما أبو تمام ، فيعبر بصورة شعرية ، أى أنه يوحى بأن مملوحه كريم فطرة ، حتى إن الكرم طبعي فيه ، كما لو أنه يتنفس ويكشى ، وكل تعبير بالصورة ، يفتح أفق الحساسية والتأمل ، بحيث لا يعود المعنى شيئا محددا متنها ، وإنما يصبح شيئا يتفتح أو يتسع وسع الحساسية والتأمل (أدونيس - الثابت والمتحول - ج ٢ ص ١٩٤)

يدفع « أدونيس » إلى الاهتمام بالجانب الروحي الداخلي الفني في لغة أرى تمام ، ليكشف ما وراء بنيتها العميقة من مهارة في الصياغة اللغوية الفنية وهنا مصدر « الحداثة » في شعره تلك « الحداثة » التي كان الصولي - في رأى أدونيس - أول من ألمح إليها .

يقول « أدونيس » بعد ألبا عدد نوعيات من يقدحون في شعر أرى تمام إما حقدا ، وإما جهلا ١٠٠٠ :

« بعد هذا ينتقل الصولي إلى الكلام على « الحداثة » بحيث يمكن اعتبار ما كتبه أول بيان عن الحداثة »^(١)

ويضع « أدونيس » النقاط الرئيسية التي دار حولها مفهوم الصولي للحداثة في شعر أرى تمام على الصلورة الآتية :

١ - العلاقة بين القديم والحديث

٢ - نشوء لغة شعرية جديدة

٣ - مقياس الشعر

٤ - الجودة البادئة أو معنى النقد^(٢)

وأهم ما يلفت نظرنا في هذه النقاط المثلة للحداثة في شعر أرى تمام - والتي في جملتها تعد مدار وظيفة « أدونيس » في تأسيس نقده حول مفهوم « الحداثة »^(٣) العنصران التالي والثالث .

(١) أدونيس الثابت والمتحول ج٢ ص ١٧٨

(٢) أدونيس - الثابت والمتحول ج٢ ص ١٧٨ ، ص ١٧٩

(٣) جاء بكتاب « مساهمة في نقد النقد الأدبي » لمؤلفه « نبيل سليمان » بالخاصة رقم (١) من ص ٣٩ أن « أورخان ميسر » هو صاحب فكرة الحداثة التي ظهرت في كتابات يوسف الخال وأدونيس وأنطون مقدسي حيث يستشف ذلك من المقدمة التي كتبها أدونيس لكتاب « ميسر » المسمى : « سربال » دمشق سنة ١٩٧٩ والذي أصدره اتحاد كتاب العرب بدمشق ، هذا عدا دوريات كمجلة المعرفة العدد ١٦٠ سنة ١٩٧٥ ، ومجلة الموقف الأدبي العدد ٩٨ سنة ١٩٧٩ وكلها تحوى على ما يؤكد وجهة النظر التي جاء بها « نبيل سليمان » وفق روايته بالخاصة المذكورة

(نبيل سليمان مساهمة في نقد النقد الأدبي دار الطليعة بيروت ط ١ سنة ١٩٨٣ ص ٣٩)

« فقد ترتب على العنصر الثايز - والكلام هنا « لأدونيس » - نتائج هى أن المعنى عند المحدثين صار أكثر إبداعا^(١) ، لا من حيث تعميق المعانى القديمة وحسب ، بل أيضا من حيث ابتكار معان جديدة لم تخطر للأوائل ... كما ترتب أيضا على العنصر الثالث « أن معنى الأولية قد تغير تماما فلم يعد تابعا للقدم فى الزمان ، وإنما صار تابعا لجودة الشعر ... غير أن الجودة فى الوقت ذاته مرتبطة بالزمان ، فالشعر الجيد فى عصر ما هو الذى يكون أكثر شبا بهذا العصر »^(٢)

يقول الصولى : « ولأن المتأخرين يجرون بروح المتقدمين ، ويصبون على قوالهم ... ويتجمعون كلامهم ، وقلما أخذ أحد منهم معنى من متقدم إلا أجاده . وقد وجدنا فى شعر هؤلاء معانى لم يتكلم القدماء بها ، ومعانى أواموا إليها ، فأتى بها هؤلاء وأحسنوا فيها ، وشعرهم مع ذلك أشبه بالزمان ، والناس له أكثر استعمالا فى مجالسهم وكتبهم وتمثلهم ومطالبتهم »^(٣)

فالحداثة - وفق تعليق أدونيس مأخوذا عن قول « الصولى » - يمكن لنا أن نستشفها فى الصياغة الشعرية الجديدة ، حتى ولو كانت كلماتها قد تدوولت فى الشعر القديم ، هذا بالإضافة إلى معايشة الشاعر - خلال تجربته - لعصره ، مستكملا صورة التعبير الشعرى حين يدلى بوجهة نظره فى قضايا هذا العصر الذى لاسه شعره .

من هنا بجىء « الإرادة » التى « لب » الحداثة « فى كتابات « أدونيس » النقدية ، والتى خصص للحديث عنها (أعنى الحداثة) الجزء الثالث من كتابه « الثابت والمتحول » وتلمس بروزها القوى فيما أنتجه « جبران خليل جبران » الذى أكاد أحس أن « أدونيس » - شاعرا ناقدًا - قد اقتضب من أقواله فى الفن

(١) « ١٩٨٠ » منذ عصر النهضة إلى رية - معنى القدرة على إيجاد الأثر الأدبى من خلال تركيبات جديدة

(د) مدى روية - معجم مصطلحات الأدب ص ٢٦١ تحت مادة ابتكار أو إبداع

(٢) أدونيس - الثابت والمتحول - ج ٢ ص ١٧٩

(٣) الصولى - أخبار أبى تمام ص ١٧

- عموماً - ما يتواءم تواءماً كبيراً مع فكرته هو (أى أدونيس) عن نفسه حين يقول جبران : « أعرف أن لدى شيئاً أقوله للعالم ، شيئاً مختلفاً عن أى شيء آخر »^(١)

ولعل هذا الشيء الذى يخيّل إلى « أدونيس » أنه مختلف عما سبق أن قيل ، وأن عليه أن يسوقه إلى العالم - من وراء جبران^(٢) - فى مضمار الفن القولى ، هذا الشيء هو « الابتكار والفرادة » وهما مترادفان أو كما يقول أدونيس ... « هما اسمان للخير »^(٣)

فالابتكار والفرادة والجلدة هى مكنونات - ما يسمى عند « أدونيس » -

(١) أدونيس الثابت والمتحول - ح ٣ (صداقة الحداثة) دار العودة / بيروت ط ٢ سنة ١٩٧٩ ص ١٩٦ ، بل إن كثيراً من المقبسات التى أوردها « أدونيس » فى تركيزه الحديث - مستقيضاً - عن جبران من ص ١٩٨ وحتى ص ٢١١ بنفس المرجع ، ليتكشف فيها بجلاء الكثير مما سبق أن تبيّناه فى وظيفة الناقد عند « أدونيس » خلال حديثنا عنه فى الصفحات الماضية

(٢) ليس « أدونيس » بدع فى إعجابه ، وملابسة استشعاراته الفنية ، لجبران بل إننا نلمح تأثر « يوسف الخال » إلى حد بعيد ، معجبا بما أنتجه جبران خاصة فى كتابه « النبى » - الممثل لحجر الزاوية فى فكر أدونيس الفنى « شاعراً ناقداً » جاعلاً من الفنان فى تأثيره غير مجتمعه موقفاً أشبه بموقف « النبى » حين يأق بما بصطلم وتقاليد الشعب المرسل إليه فيقع فى حصار « الغربة » التى تعانق « أدونيس » معانقة لا فكّك منها - هذا الكتاب نفسه ، قد نقله « يوسف الخال » إلى اللغة العربية سنة ١٩٦٨ (طبع دار العودة - بيروت) بأسلوب شاعرى . إذ « النبوة » و « الغربة » - فيما أرى - شيان يجعلان بين « الخال » وأدونيس « فى جعبة جبران الفنية المسماة « النبى » وفى دواوين « يوسف الخال » ما يخلو بنا إلى الاعتقاد فى هذه المعادلة الفنية السابقة :

ففى قصيدة « الفجر الجديد » ص ١٥ من « الأعمال الشعرية الكاملة » ليوسف الخال يقول :

« ... وأحيا غريباً وفوق

منال العلى مطعمى »

ويقول « الخال » أيضاً فى قصيدته « الحديقة » ص ٣٣٨ من الأعمال الشعرية الكاملة :

« صمت قلبى

تنقل رجعه الحروف »

ويقول أيضاً فى قصيدته « رباعيات أربع » ص ٣٥٨ من نفس الأعمال

« ونحن الذين نشأنا نشأنا

على مضض »

(يوسف الخال - الأعمال الشعرية الكاملة - دار العودة / بيروت ط ٢ سنة ١٩٧٩)

(٣) الثابت والمتحول ح ٣ (صدمة الحداثة) ص ١٩٧

« بالحدائثة » والتي تجعل « كل شاعر شيئاً خاصاً به ، شيئاً يجعله فريداً ،
عنصراً فريداً فيه هو ينبوع نتاجه الخلاق ، وتعبيره الحقى ... »^(١)
هذا القول السابق - المأخوذ عن كلام الجبران في حديث له عن ميخائيل
نعيمة - هذا القول قد رددته « أدونيس » غير قليل خلال دراساته النقدية ، من
مقدمته لديوان الشعر العرى ، ماراً بمقدمة للشعر العرى « و « زمن الشعر »
ووصولاً إلى « صدمة الحدائثة »^(٢)

ولست بمستطيع تيرة وجهة نظرى ، من أثر لتداخل مفهوم « الحدائثة » عند
« يوسف الخال » أيضاً - لا جبران فقط - مع مفهومها عند « أدونيس »
الناقد إذ يقول « يوسف الخال » فى كتابه « الحدائثة فى الشعر » ... « الحدائثة
فى الشعر إنما ، وخروج به على ما سلف ، وهى لا ترتبط بزمن ، فما نعتبره
اليوم حديثاً ، يصبح فى يوم من الأيام قديماً ، وكل ما فى الأمر أن جديداً ما ، طرأ
على نظرنا إلى الأشياء ، فانعكس فى تعبير غير مألوف ...

... والحدائثة فى الشعر ، لا تمتاز بالضرورة على القداية فيه ، ولكنها تفترض
بروز شخصية شعرية جديدة ذات تجربة حديثة معاصرة ...

... ومهما قيل فى الحدائثة ، يظل القول الأهم فيها أنها ، فى كل شىء لا فى
الشعر وحده ، موقف كيانى من الحياة فى المرحلة التى نجتازها . فهى ليست
أشكالاً يقتبسها الإنسان ، أو زياً يتزى به ، لأن المهم هو ما وراء الأشياء
: الأشكال والأزياء . هذا الما وراء هو ما نسميه بالعقلية ، فإما أن تكون ذا
قلية حديثة أو لا تكون ، بمعنى أن تأخذ بالجواهر لا بالمظهر .

... والخلاصة أن الحدائثة فى الشعر ، لا تعتبر مذهبا كغيره من المذاهب ، بل

(١) الثالث والمتحول ٢٠ (صدمة الحدائثة) ص ١٩٧

(٢) مل إن « أدونيس » « جمع كثيرا من المصطلحات النقدية التى تناول فيها حبات الشعر المتمرد من أمثال
... (ن عظمة الشاعر تقاس فى أى حيزان بمدى هدمه ص ١٩٧) ... (اللامحدود عماد الفن وروحه
ص ١٩٢) (الحكم ... رؤية حقيقية ص ٢٠١) ... (ففى العربية حلقت لغة حديثة داخل لغة قديمة
٥٠ فا وصلت إلى ما من الكمال . لم ابتدع مفردات حديثة بالطبع ، بل تمايزت بحداثة واستعمالات
حديثة لعناصر اللغة ص ٢٠٥)

هى حركة إبداع تماشى الحياة فى تغيرها الدائم ، ولا تكون وقفا على زمن دون آخر . فحيثما يطرأ تغير على الحياة التى نعيشها فتبدل نظرنا إلى الأشياء ، يسارع الشعر إلى التعبير عن ذلك بطرائق خارجة على السلفى والمألوف ...»^(١) .

(فالتعبير الغير المألوف) و (الشخصية الشعرية الجديدة ذات التجربة المعاصرة) و (الموقف الكيانى من الحياة فى المرحلة التى نجتازها) و (الماورائية للأشياء - أى المجاز بأوسع معانيه -) و (الإبداع الذى يماشى الحياة فى تغيرها الدائم) ، كلها قد مازجت الكثير - مما سبق أن أوردناه مناقشين - من موقف « أدونيس » الناقد ، حيال تناوله للنصوص قديمها - خاصة أى تمام - وحدثها - خاصة جبران -^(٢) فى تحليله لها ، ورصد ما بداخلها من « فرادة » ، صمادها لغة متفجرة « يحملها الشاعر من المعانى أكثر مما تحمل فى الأذهان ويزوج بين شقيقاتها طلبا للتوتر والزخم والانسجام والإيقاع »^(٣) يقول « أدونيس » عن جبران « فى فرادته » أو « حدائته » : ... « إنها لا تتحدد بالطموح الكامن فى نتاجه ! بل تتحدد بتفجراته ... هذه التفجرات ، لا توحى بتغيير أشكال التفكير والتعبير وحسب ، وإنما توحى كذلك بتجديد الأسس ذاتها . فلم تعد الكتابة العربية ، بدءا منه تتأمل ذاتها فى المرايا اللفظية ، بل أصبحت تنغمس فى العذاب ، والبحث والتطلع ، ومن هنا امتلأت بالحيوية وأصبح القراء الذين كانوا يغذون بالألفاظ ، يتغذون بقوة التجدد والتغيير »

(١) يوسف الخال - الحدائث فى الشعر - دار الطليعة بيروت ط سنة ١٩٧٨ صفحات ١٥ ، ١٦ ، ١٧ .

(٢) نخصص له « أدونيس » جزءا كبيرا من كتابه « صدمة الحدائث » من ص ١٦١ الى ص ٢١١ .

(٣) يوسف الخال / الحدائث فى الشعر ص ٩٤ ويمكن أن تتبع كثيرا من عناصر الحدائث عند الخال فى نفس كتابه هذا ، مما يدعم وجهة نظرنا فى تمازجها بما يماثلها من عناصر حدائث عد « أدونيس » مثل قول « الخال » :

... الشعر لغة أو هو حياة اللغة (ص ٩٠) ... فرضت « الكلمة » فى الشعر الاقتراب من الفلسفة فى الغوص إلى أعماق الوجود ، والخروج منها برؤيا أساسية شاملة ، تتعدى الواقع والظاهر إلى الحقيقة والكنه (ص ٩١)

... صارت ثقافة الشاعر من حيث اتساعها وعمقها فى الحصار والكنه (ص ٩٢) ... فإذا كانوا شعراء حفيقين ، تحدوا وتغيروا مع الحياة ووسائل التعبير عنها . هؤلاء هم الأهار الجارية إلى مصبها ، لتعود إلى الأرض مطرا يبعث الخصب بعد جفاف (ص ٩٢)

ومهما حاول « أدونيس » أن - رس في نتاج المعاصرين من الشعراء ، ويفيض القول فيهم مستكشفا لما سماه بالحدائث - مثلما فعل مع جبران - ، مهما حاول ، فإن أصالة وثقل وزن هذه الحدائث ، عند محدثي الأقدمين كأبي تمام وأبي نواس ، ليشد انتباهه من جديد ، إلى استلهاهم ما في التراث من معاصرة ، وذلك حين يبغي اختتام حديثه عن « صدمة الحدائث » قائلا : ... « هكذا نرى أن لهاجس الحدائث جنورا في نتاج أبي نواس وأبي تمام ... وتغير تبعا لذلك موضوع النقد ، فلم يعد يستند إلى حقيقة ماضية ثابتة يعود إليها دائما ، إنما أصبحت الحقيقة نفسها نقدا ، وأصبحت مرادفة للتغير . وهذا ما نراه في النقد الشعري عند الصولي أولا ، وعند الجرجاني فيما بعد ... »^(١)

ويختتم « أدونيس » الناقد مفهومه للحدائث بعبارة فيها شمة « التمرد » و « الفرادة » إذ يقول : ... « الأساس في نزعة الحدائث على الصعيد الشعري في المجتمع العربي ، تكمن في إدراك التماثل بين اللغة والعالم ، بوجهيه الظاهر والباطن ، الموضوعي والذاتي . أعنى في رفض القول بأن اللغة هيوط على العالم ، وفي القول على العكس ، بأنها انبثاق منه . أى في التوكيد على أنها إبداع أو اصطلاح نسائي ... »^(٢)

وبعد هذه الرحلة المتأنية - إلى حد ما - مع نتاج « أدونيس » النقدي ،
لزمنا وحدة متلثبة لاستجماع خاتمة ما يمكن أن يكون قد استبان لنا من فهمه ،

(١) نفس المرجع السابق ص ٢٦٦ . وليس « أدونيس » مدعا في استلهاهم المعاصرة ، من خلال التراث ، بل زميله « يوسف الخال » لئن تأثر هو الأسر في فهمه - لحرية الشاعر خلال تجربته - بنفس ما جاء بالتراث خاصة عند الخليل بن أحمد في تقريره مثل هذه الحرية الفنية

يقول « يوسف الخال » : ... « وللشاعر الحديث أن يستخدم الوزن التقليدي ، ولكن كإيقاع بين غيره من الإيقاعات الشعرية ، وله أن يتلاعب في الموسيقى التقليدية كما يشاء لخدمة القصيدة ... (مفهوم الحدائث / ص ٩٣)

وليس هذا الذي توصل - « يوسف الخال » يعيد عن قول الخليل بن أحمد : .. « الشعراء أمراء الكلام صرفوه أي شاعوا ... »

(انظر هذا البحث ص في بداية الباب الأول) .

(٢) أدونيس - الثابت والمتحول - (صدمة الحدائث) ص ٣٠

لوظيفة الناقد خلال نفسه الشاعرة المغتربة من ناحية ، وعلاقة بعض مفاهيمه فيها بما يقارنها ، مما توصلنا إليه عند « عبد الصبور » بحكم كونهما شعراء نقادا . وإيجاز ذلك فيما يلي :

أولا - البحث عن الإبداع الشعري ، الذى يميز الشاعر المتفرد بطابع فى استخدامه لغة ، تنبذ رتابة الأشكال الموروثة : لتعبر عن رفض الواقع المتهىء من ناحية ، وتقيم علاقة بين فضاء أعماقه ، وبين فضاء الأبعاد التى يتطلع إليها

ثانيا - تتبع المجاز اللغوى - وفقا للعلاقات الجديدة التى يقيمها الشاعر المبدع بين مفردات لغته - لاستكشاف السر الفنى الكامن فى المواقف الشعرية القديمة ، بما أوتى الناقد من مقدرة على توليد الرؤية الجديدة من خلال التركيب اللغوية للمواقف القديمة ، والتى كانت سبيل « أدونيس » إلى استلهاهم ما سماه « بالحدائث » لدى أبى تمام شاعرا ، والوصول ناقدًا

ثالثا - أن تتعمق دربة الناقد بالثقافات المتغايرة ، حتى يمكن لهذه الدربة المرنة المثقفة أن تميز بين مختلف الرؤى ، الغنية بالاحتمالات المجازية المتعددة ، مثل ما استكشفه « أدونيس » - الشاعر الناقد - من فنون القول الابتكارية المتفردة فى مكنونات إبداع جبران الفنى

ومن خلال هذه الوظائف - التى أمكن أن نتوصل إليها - للناقد الأدبى عند « أدونيس » ، نجد سمات مشتركة بينه وبين عبد الصبور فى :

أ - القراءة الجديدة للموروث الشعري ، حتى يمكن استقطاره شيئا جديدا بالاستعانة بأساليب تذوقية معاصرة ، خلال وعى الناقد المثقف المستحصد .

ب - لفت الأنظار إلى جسارة الشاعر (عند عبد الصبور) فى تطويره اللغة الشعرية لما يمكن أن يجعلها موحية ، أو لانهائية ذات إجماعات متعددة تصل بها إلى حد الغموض (عند أدونيس) .

ج - التشكيل الشعري الذى أجهد عبد الصبور نفسه فى سبيل تبيانهِ والتدليل عليه وممارسته (شاعرا ناقدا) يكاد أن يتساوى مع الحدائث التى تشكّلت عند « أدونيس » (شاعرا ناقدا) فى استرفادهما نظرية النظم لعبد القاهر ، منبعا يأخذ عنه كل منهما بقدر ما تسمح به موهبته المثقفة .

د - غلبة النزعة التحليلية اللغوية على كل منهما (ناقدا) لخبرتهما بسر اللغة الشعرية ، وتأثر لواعيتهما النقدية ، بما أشارت إليه « الأسلوبية » من ملاح ، تساعد على زيادة إدراك وعيها النقدي بمرونة اللغة فى جانبها الدلالى والانفعالى اللذين يمكن عن طريقهما إثراء وظيفة الناقد مؤثرا فى مواقف الآخرين ، وانفعالاتهم .

خلاصة نتائج البحث

أولا : إن حيوية النقد - قديما وحديثا - رهن بشخصية الناقد ، من حيث وجوب امتلاكه طاقة التحليل التدقيق المقنع لصناعة الشاعر في إبداع هذا الأخير لتركيبته اللغوية الموحية برؤية متجددة فأرسطو رغم حديثه عن المحاكاة - التي هي عماد تكامل العمل الفني موحدًا ، لم يستطع إغفال تأثير المجاز في العبارة ، التي يتشكل من تداخلها في نظام معين ، إحداث التحول في الأفكار لدى متلقى العمل الفني غير أننا رأينا أريستوفان - وقد أخذ يعقد المقارنات بين فن الشعر عند شاعر تقليدي (إيسخيلوس) ونفس الفن عند آخر تجديدي (يوروبيديس) - رأياه يتوسع في التركيز على التعبيرات المجازية (التي قوامها استخدام الألفاظ في وضعية متغايرة معينة) كي يلفت الأنظار إلى أثر اللغة -- خلال البناء الشعري -- في تقويم نتاج الشعراء فكانت أوضح ما تكون عند الدكتور طه حسين ، وبشكل أكثر امتدادا وبروزا عند تلميذه د. محمد مندور

ثانيا : يشابه الناقد الحديث - في وظيفته - الناقد القديم ، من حيث اهتمامهما بنقد اللغة ، مع ملاحظة الفروق الدقيقة في ثقافة كل منهما التي تؤثر في طريقة تناوله - ناقدًا - للعمل الفني الأدبي ، مأخوذاً في الاعتبار ، تركيز معظم الدراسات النقدية المعاصرة على « الأسلوبية » في لغة الأدب .

وهنا رأينا الدكتور « محمد مندوراً » أول من وجه الأنظار بشكل ملحوظ إلى قيمة « المنهج النقدي اللغوي » في جعل وظيفة الناقد الأدبي أكثر التصاقاً بتركيبة النص -- من حيث علاقات ألفاظه بعضها ببعض اختياراً ، وتقديماً ، وتأخيراً ، وحذفاً وتصريحاً - كي تستبين للناقد وجهة نظر خاصة متجددة من خلال تراث أمته الأدبي

موصولاً بالحاضر المتجدد^(١) ولقد تغشّى - الأسلوب السابق -
معظم نسيج كتابات مندور خاصة بحثه الدءوب عن التماسك
العضوى فى النص

وبدئى أن « المجاز » لم يكن بعيداً عن وعيه النقدى خلال
حديثه، حين الاستعانة بالمتهج اللغوى « الفيلولوجى لسوسير » فى نقد
النصوص ... « فائثرات الغربى فى العلوم اللغوية يشتمل على علم يجمع
وسائل التحسين التى يعتمد إليها الخطباء والشعراء والكتاب للتأثير
فىمن يتجهون إليه بالقول ، وهو يقابل عندنا ما سماه عبد القاهر
بالنظم ، وسماه غيره بالبديع ، وضمنه بعد ذلك اسم جامع وهو
البراعة^(٢) »

وتابع « مندورا » نوعان من النقاد ، جاهدنا استكمال نهجه مطوراً لوظيفة
الناقد خلال مسارين :

أ - مسار النقاد الشعراء مثلاً له (د. محمد مصطفى بدوى و د. محمد
ركى العشماوى) وهما من أحسا لدع التجربة الشعرية حيناً ما - متعمقين
أسرار عملية الإبداع الفنى تطبيقياً ، كما درساهما عند كولردج « الخيال »

(١) ... « فأن حديثه عن طابق اللغة ليس مـ لا شككلاً ، بل هو عمل بمن المصنوع فى إعطائه أكثر قد
ممكن من القدرة على التعبير والكشف عن أصل الكلمات »
(د. حسن حنفى / التراث والتجديد / المركز العربى للدراسات والبحوث / القاهرة سنة ١٩٨٠ ص
١٢٦)

(٢) د. شكرى محمد عياد بحث بعنوان « مفهوم الأسلوب فى التراث النقدى ، وبحاولات المحدثين »
مجلة « معبر » المجلد الأول العدد الأول سنة ١٩٨٠ ص ٥٢ القاهرة
وجاء بقاموس : Dictionary of Literary Terms By HARRY SHAW

REFERENCES

... « IN modern times, rhetoric has come to mean the art or science of literary uses of language.
It is concerned with the effectiveness and general appeal of communication and with methods
of achieving literary quality and vigor (P. 322) »
وبذلك أصبحت كلمة « بلاغة » تعنى فى العصر الحديث ، فن أو علم الاستخدام الأدبى للغة ، وهى
« هى التأثير ، ووسائل التوصيل المؤدية إلى الإذهال بأشياء ، تحقق شكلاً أدبياً نابضاً .

وريتشاردز « التوصيل » ، وإليوت « المعادل الموضوعى » .

وكلها تؤدي إلى مؤثر هام في وظيفة الناقد هو اليقظة إلى مهارة الشاعر فارضا إرادته الواعية لضبط ما يتزاحم عليه في لأواعيته الخلاقة أثناء التجربة .
وعلى الناقد أن يتلمس العصاراة الواحدة التي تنتظم الألفاظ والصور والإيقاعات والتي تربط كل جزء من السمل الفني بالجزء الآخر بفعل قوة الصهر التي بولدها فن الشاعر ، فيجمع بين المتناقضات في ربة واحدة (الوحدة العضوية) .

ومن هنا ، يؤتى الناقد الشاعر - بخبرته - المقدرة على تفسير الفاعلية الخاصة بكل شاعر في استعماله للغة ، معبراً عن موقف ما ، حين تتغير تجربته ولن يتحقق هذا التفسير للناقد إلا ... « بالتغلغل في العمل المنقود ، مع الاستعانة بشتى أنواع المعرفة ، التي تربط بين القديم والجديد ، بين الرمز والإدراك ، بين التقليد الحضارى والانطلاق ، وأن كل عمل فنى جديد إذا كان ذا قيمة - يحمل نقده بين طياته ، لأنه أرض جديدة تتطلب تجدد الحيلة في كشفها حسب تضاريسها هي »^(١) وهذا يقتضى من الناقد أن يكشف دوما أستار ما يخفيه المجاز

ب - مسار الشعراء النقاد ممثلاً له (بصالح عبد الصبور و « أدونيس ») وكلاهما - ممارسا مستمرا للتجربة الشعرية - قد وعى ما سبق أن أشار به مندور - المنهج « الفيلولوجى » في النقد -- مستحصدا في تراثه الشعرى متيحاً لهذا التراث أن يتجدد بمروره من خلال قنوات روافد الناقد الثقافية المتعددة ، متبعين للمجاز اللغوى وفقاً للعلاقات الجديدة التي يقيمها الشاعر المبدع بين مفردات لغته ، ويسميا عبد الصبور « بالفسارة اللغوية » ويلقبها « أدونيس » . بالحدائة »

(١) جبرا ابراهيم جبرا - الحزبه والطوفان - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - ط٢ سنة ١٩٧٩ بيروت ص ١٣١ ، ١٣٢

وقد غلبت - في وظيفة كل منهما ناقدا - النزعة التحليلية اللغوية ، وتأثرت لاواعيتهما النقدية بما أشارت إليه « الأسلوبية » من ملامح تساعد على زيادة إدراك وعيهما النقدي بمرونة اللغة في جانبيها الدلالي والانفعالي

فالناقد المعاصر مطالب في وظيفته - وفق ما بدأه طه حسين ، وتابعه د. محمد مندور وأبناؤه من نقاد شعراء ، وشعراء نقاد - بأن يجيد فهم تراث أسلافه ، ملحا على استلهام هذا التراث ما فيه من تجديد ، معظمه مرتبط بالدراسات النقدية حول أسلوبية لغة الأدب فيما أفضّل تسميته « بالتذوق البلاغي »

ثالثا : لا شك أن من وظيفة الناقد الأدبي في القديم وفي الحديث أن يوهب حاسة التذوق ، ولا يبنى يواليها بالدربة لينمي في نفسه « الناقد المتفرد » ، والذي يصعب أن تتوافر له تلك الفريدة « حتى يكون مهيبا لإدراكها ، وتكون فيه طبيعة قابلة لها ، ويكون له ذوق وقرينة ، يجد لهما في نفسه إحساسا بأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها الزينة على الجملة ، ومن إذا تصفح الكلام ، وتدبر الشعر فرق بين موقع شيء منها وشيء »^(١)

رابعا : اقتناع الناقد بأن المقاييس النقدية تتطور عبر العصور ، وهذا يعني أن أسلوبه في النقد لابد من أن يأخذ عن القديم ، وأن يستعين - أيضا - بما يخالف هذا المديم أو يتناقض معه ، وذلك تعزيزا لرؤيته النقدية الخاصة .

فلغة النقد ، لابد لما دوما من أن ترفد نفسها بكل ما يعمق إدراك الناقد للعلاقات التي تبنى بين الأشياء ، مكتشفا ملامح فنية جديدة ، وما يمنح طريقة جديدة في تفسير حركة الروح الكامنة خلف نص شعري .

(١) د. الناهر الخرنجى دلائل الإعجاز ص ٤١٩ ، ص ٤٢٠

وبعد :

أليس ما بدأنا به بحثنا من أن صناعة البلاغة - كما قال حازم القرطاجنى - هي كالبحر الذى لم يصل أحدٌ إلى نهايته مهما أنفق فيها من عمر ؟ ، أليس هذا القول يعنى فى مضمونه - إلى حد بعيد - ما قال به أحد النقاد الأوروبيين المعاصرين ؟ من « أن الطرق التى طورها النقاد المحدثون ، لا تعنى أكثر من خدش السطح الخارجى ، وأن أعمارهم لن تمكنهم من ذلك ؟ أليس ذلك كذلك ؟ !

| وهذا - فى رأى - يعنى أن العملية التذوقية النقدية ، لأسلوبية لغة الأدب ، ما زالت موصولة الوشائج بين القديم والحديث ، تقول لنا :
« ما زلتم تخدشون السطح الخارجى ، وفوق كل ذى علم علم

دكتور سامى منير

المراجع العربية للباب الثاني

- ١ - ابراهيم السامرائى (دكتور) - لغة الشعر بين جيلين
- ٢ - ابن عبد ربه - العقد الفريد ج ٥
- ٣ - ابن فارس - الصحاح
- ٤ - أحمد أحمد بدوى (دكتور) - عبد القاهر الجرجاني
- ٥ - أحمد هيكل (دكتور) - دراسات أدبية
- ٦ - أدونيس (على أحمد سعيد) - الثابت والمتحول ١ ، ٢ ، ٣
- زمن الشعر
- مقدمة للشعر العربى
- ٧ - البدرأوى زهران (دكتور) - أسلوب طه حسين فى ضوء الدرس اللغوى
- ٨ - جبرا ابراهيم جبرا - الحرية والطوفان
- ينابيع الرؤيا
- ٩ - حازم القرطاجنى (دكتور) - منهاج البلغاء وسراج الأدباء
- ١٠ - حسن أحمد عيسى (دكتور) - الإبداع فى الفن والعلم
- ١١ - حسن حنفى (دكتور) - التراث والتجديد
- ١٢ - خالده سعيد (دكتور) - حركية الإبداع
- ١٣ - ريتا عوض - أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير
- ١٤ - زكريا ابراهيم (دكتور) - الفنان والإنسان
- مشكلة البنية
- ١٥ - زكى نجيب محمود (دكتور) - أفكار ومواقف
- فى فلسفة النقد
- قشور ولباب
- قصة عقل
- مع الشعراء

- ١٦ - ساسين عساف (دكتور) الصورة الشعرية ونماذج في إبداع أبي نواس
- ١٧ - سامى منير عامر (دكتور) - ملامح وحدة القصيدة في الشعر العربى
- ١٨ - صلاح عبد الصبور - حياى فى الشعر - قراءة جديدة لشعرنا القديم
- ١٩ - صلاح لبكى - لبنان الشاعر
- ٢٠ - الصولى - أخبار أبى تمام
- ٢١ - طه أحمد ابراهيم - تاريخ النقد الأدبى عند العرب
- ٢٢ - طه حسين (دكتور) تجديد ذكرى أبى العلاء - مع المتنبى
- ٢٣ - عبد الحمى دياب (دكتور) - شاعرية العقاد فى الميزان
- ٢٤ - عبد القاهر الجرجانى - دلائل الإعجاز
- ٢٥ - عبد الكريم الخطيب - الإعجاز فى دراسات السابقين
- ٢٦ - عبد المنعم تليمة (دكتور) - مداخل إلى علم الجمال الأدبى
- ٢٧ - عبد الواحد لؤلؤة (دكتور) - الأرض اليباب
- ٢٨ - عبده الراجحى (دكتور) - النحو العربى والدرس الحديث
- ٢٩ - عز الدين اسماعيل (دكتور) - الأسس الجمالية فى النقد العربى
- ٣٠ - على شلق (دكتور) - الفن والجمال
- ٣١ - عيسى بلاطة - بدر شاكر السياب - حياته وشعره
- ٣٢ - غالى شكرى (دكتور) - محمد مندور (الناقد والمنهج)
- ٣٣ - فائق مئى (دكتور) - إليوت
- ٣٤ - فايز الداية (دكتور) - الجوانب الدلالية فى نقد الشعر فى القرن الرابع الهجرى
- ٣٥ - محمى وهبة (دكتور) - معجم مصطلحات الادب
- معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب

- ٣٦ - مجموعة من الباحثين - طه حسين وقضية الشعر
- ٣٧ - مجموعة من الباحثين - طه حسين كما يعرفه كتاب عصره
- ٣٨ - محمد بن سلام الجمحي - طبقات فحول الشعراء (السفر الثاني) تحقيق محمد محمود شاكر
- ٣٩ - محمد براده (دكتور) - محمد مندور ، وتنظير النقد العربى
- ٤٠ - محمد خلف الله أحمد - من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده
- ٤١ - محمد زكى العشماوى (دكتور) - الأدب وقيم الحياة المعاصرة
- قضايا النقد الأدبى والبلاغة
- ٤٢ - محمد غنيمى هلال (دكتور) - المدخل إلى النقد الأدبى الحديث
- ٤٣ - محمد مصطفى بدوى (دكتور) - دراسات فى الشعر والمسرح
- ٤٤ - محمد مندور (دكتور) - الأدب ومذاهبه
- فى الأدب والنقد
- فن الشعر
- محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوق (الحلقة الثانية)
- فى الميزان الجديد
- النقد المنهجى عند العرب
- النقد والنقاد المعاصرون
- ٤٥ - محمد النوبه (دكتور) - الشعر الجاهلى - منهج فى دراسته وتقويمه ١ ، ٢
- قضية الشعر الجديد
- ٤٦ - محيى الدين صبحى - دراسات ضد الواقعية فى الأدب العربى
- شعر الحقيقة (دراسة فى شعر معين بيسو)
- ٤٧ - مصطفى سويف (دكتور) - دراسات نفسية فى الفن

- ٤٨ - مصطفى ناصف (دكتور) - قراءة ثانية لشعرنا القديم
 - نظرية المعنى في النقد العربي
 ٤٩ - ميشال زكريا (دكتور) - الألسنية التوليدية والتحويلية
 - الألسنية (المبادئ والأعلام)
 ٥٠ - ميشال عاصي (دكتور) - الفن والأدب
 ٥١ - نايف خرما (دكتور) - أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة
 ٥٢ - نبيل سليمان - مساهمة في نقد النقد الأدبي
 ٥٣ - نزار قباني - ما هو الشعر ؟
 ٥٤ - نصر حامد أبو زيد (دكتور) - فلسفة التأويل
 ٥٥ - ياسين الأيوبي (دكتور) - مذاهب الأدب - معالم وانعكاسات
 ح-٢ (الرمزية)
 ٥٦ - يوسف الخال - الحداثة في الشعر

د. سامي منير

١٩٨٤/٢/٨

الكتب المترجمة

- ١ - ابراهيم حمادة (دكتور) - «مقالات في النقد الأدبي» تأليف عدة مؤلفين
- ٢ - إحسان عباس (د) + - «النقد الأدبي ومدارسه الحديثة» تأليف ستانلى محمد يوسف نجم (د) هاين
- ٣ - جبرا ابراهيم جبرا - «قلعة إكسل» تأليف إدموند أولسن
- ٤ - جعفر صادق الحليلى - «الدراما والدرامية» تأليف س. و. داوسن
- ٥ - حسام الدين الخطيب - «نظرية الأدب» تأليف رينيه ويليك + أوستن (د) + محيى الدين صبحى وارين
- ٦ - درينى خشبة - «فن كتابة المسرحية» تأليف لايبوس إنجرى
- ٧ - زكى نجيب محمود (د) - «فنون الأدب» تأليف تشارلتن
- ٨ - سامى الدرونى (د) - «الجميل فى فلسفة الفن» تأليف بندتو كروتشه
- ٩ - عبد الرحمن بدوى (د) - «كتاب الشعر» لأرسطو
- ١٠ - عبد الغفار مكاوى (د) - «ثورة الشعر فى العصر الحديث» ح١ - تأليف هوجو فريدرش
- ١١ - فهد عكّام (د) - «النقد الأدبي والعلوم الإنسانية» تأليف جان لوى كابانيس
- ١٢ - كميل قيصر | داغر - «إزرا باوند» تأليف لوريت فيزا
- ١٣ - محمد براده (د) - «درجة الصفر فى الكتابة» تأليف رولان بارت
- ١٤ - محمد زكى العشماوى - «إعداد الممثل» تأليف قسطنطين (د) + محمود مرسى أحمد ستانسلافسكى
- ١٥ - محمد مصطفى بدوى د - «الإحساس بالجمال» تأليف جورج سانتيانا - «الشعر والتأمل» تأليف أروستريفور هاملتون - «العلم والشعر» تأليف آى. إيه. ريتشاردز - «الفكر الأدبي المعاصر» تأليف جورج واطسن - «مبادئ النقد الأدبي» تأليف ريتشاردز
- ١٦ - محيى الدين صبحى - «النقد الأدبي» ح١، ح٢ تأليف | ويمزات + بروكس

د. سامى منير

الخميس ١٩٨٤/٢/٩

الدوريات والمجلات

- ١ - سلسلة « إقرأ » - المصرية - « ظواهر التمرد الفنى فى الشعر المعاصر »
العدد رقم ٤٤٢
- ٢ - سلسلة « إقرأ » - المصرية - « فى اللغة والأدب » العدد رقم ٣٣٧
- ٣ - مجلة « البيان » الكويتية عدد (٢١٣) ديسمبر سنة ١٩٨٣
- ٤ - مجلة « الدوحة » قطر عدد (٧٠) أكتوبر سنة ١٩٨١
- ٥ - مجلة « عالم الفكر » الكويتية - المجلد العاشر - العدد الرابع (يناير /
فبراير / مارس سنة ١٩٨٠)
- ٦ - مجلة « فصول » المجلد الأول / العدد الأول سنة ١٩٨٠
- ٧ - مجلة « فصول » المجلد الأول / العدد الثانى سنة ١٩٨١
- ٨ - مجلة « فصول » المجلد الأول / العدد الثالث سنة ١٩٨١
- ٩ - مجلة « فصول » المجلد الأول / العدد الرابع سنة ١٩٨١
- ١٠ - مجلة « فصول » المجلد الثانى / العدد الأول أكتوبر سنة
- ١١ - مجلة « الفيصل » السعودية العدد (٣٦) إبريل / مايو سنة ١٩٨٠
- ١٢ - مجلة « الكاتب » القاهرية العدد (٣٣) ديسمبر سنة ١٩٦٣
- ١٣ - مجلة « المجلة » القاهرية العدد (٧٧) مايو سنة ١٩٦٣
- ١٤ - مجلة « المجلة » القاهرية العدد (١٠٢) يونيو سنة ١٩٦٥ - السنة التاسعة
- ١٥ - مجلة « الفكر العربى » - بيروت - يناير / فبراير سنة ١٩٨٢ العدد (٥)

دواوين الشعر

- ١ - أبو البقاء العكبرى -- البيان فى شرح ديوان أبى الطيب المتنبى
- ٢ - أنسى الحاج - « لن »
- ٣ - صلاح عبد الصبور - الإبحار فى الذاكرة
- ٤ - مجنون ليل - ديوان « مجنون ليل » جمع وتحقيق عبد الستار
أحمد

- ٥ - محمد مصطفى بدوى (د) - أطلال
- رسائل من لندن
٦ - يوسف الخال - الأعمال الشعرية الكاملة

المختارات الشعرية

- ١ - أدوينس (على أحمد سعيد) - ديوان الشعر العربى
٢ - محمد مصطفى بدوى (د) - مختارات من الشعر العربى الحديث

د. سامى منير
الخميس ١٩٨٤/٢/٩

المراجع الأجنبية

- 1- Aristotle theory of Poetry and fine arts;
By, Butcher.
- 2- The Art and Craft of Poetry;
By, L. J. Zillman.
- 3- A critical introduction to Modern Arabic Poetry;
By, M. M. Badawi.
- 4- Dictionary of literary terms;
By, Harry Shaw.
- 5- The Greek and Roman critics;
By, G. M. A. Grube.
- 6- The lion and the honeycomb;
By, R. P. Blackmur.
- 7- The Poetic image;
By, C. Day. Lewis.
- 8- The Theatre Experience;
By, Edwin Wilson.
- 9- T. S. Eliot the critic;
By, Dr. Raghukul Tilak
- 10- UNDERSTANDING POETRY;
By, James Reeves.

الفهرس

الباب الأول

أساسات وظيفة الناقد (الوظيفة التقليدية)

الصفحة

الموضوع

[٥ - ١٠]

مقدمة

صناعة البلاغة / العبء الملقى على الناقد / الناقد
الأصيل / العمل الفني وتعدد أبعاده / تعدد وظائف
الناقد / اللغة عماد الإبداع في الأدب / تعدد
وجهات النظر المعاصرة في النقد / النقد والحوار مع
الثقافات / الناقد ذو الصوت الممتاز المسموع .

[١١ - ١٣]

أولا — وظيفة الناقد عند أفلاطون وأرسطو

هل النقد مهارة ، أم تخصص علمي ؟ / المنشيد في
الماضي والناقد الحديث / المحاكاة بين أفلاطون
وأرسطو / الناقد يكتب من خلال تفاصيل العمل
الفني / العناصر الأربعة لامتلاك ناصية النقد /
الشعراء وتميزهم بحاسة تذوقية نقدية

[١٣ - ٢٠]

ثانيا ب — النقد التطبيقي المقارن (أريستوفان والصفادع)

المحتوى النقدي لمسرحية الصفادع / ما جاء بنقد
أريستوفان لإيسخيلوس ويوروبوس قريبا مما قال به
أرسطو عن المحاكاة / متى يعجب الناس
بالشاعر ؟ / أريستوفان ومغالطاته اللغوية في حق
السوفسطائيين / الخل والزيت ومفهومهما في ترجمة
د . لويس عوض لنقد البناء الفني المسرحي اليوناني

وظيفة جل نقاد العرب القدامى / نقد أرسطو ونقد
 أريستوفان بين عبد القاهر الجرجاني وحازم
 القرطاجنى / جهود نقاد العرب فى تفهم التركيبة
 البلاغية للعبارة الشعرية / السرقات وكتاب الشعر /
 الموازنة للآمدى والتذوق الحبير المدرب / الوساطة
 للجرجاني والتذوق المصقول / عبد القاهر وفاعلية
 الألفاظ من خلال النظم / وظيفة الناقد عند عبد
 القاهر من خلال التماسك النحوى / محور التذوق فى
 دنيا الجمال / حُمِّلوا التوراة ثم لم يحملوها / تفاصيلُ
 ترجيع الصوت والتذوق الناقد / عبد القاهر ، وأثر
 وظيفة الناقد عنده فى ماجاء عنها لدى ريتشاردز
 واليوت وريفز / المعول فى وظيفة الناقد ينصب على
 طريقة معالجة الأديب للمادة اللغوية / علاقة محاكاة
 أرسطو بنظم عبد القاهر / حازم القرطاجنى
 والمحاكاة / وظيفة الناقد عند حازم والتخييل
 (المحاكاة) / دلالة الألفاظ وعلاقتها بالتخييل من
 خلال صياغة الموقف / المتنبي وصياغة الموقف / أثر
 نظم عبد القاهر فى فهم القرطاجنى للصياغة /
 وظيفة الناقد عند حازم والإبداع الفنى للتجربة
 الشعرية / حازم والتشكيل الشعرى / الخطوط العامة
 لوظيفة الناقد عند كل من أريستوفان وأرسطو
 وعبد القاهر وحازم / أثر هذه الخطوط مجتمعة فى
 الناقد المعاصر / الوعى برمزية التركيبة اللغوية
 (المجاز) وما يستتبعه .

الباب الثاني

إضافات الناقد التجديدية (الوظيفة التجديدية)

مقدمة

[٥٧ - ٥٨]

اللغة والبلاغة والتذوق / تفهم النص وتذوقه عند
التقليدين والمحدثين

[٥٨ - ٦٢]

أولا - د . طه حسين

إتقان علوم اللغة / مدارس المناهج اللغوية
المعاصرة / اهتزاز الناقد إزاء جزئيات اللغة / الطابع
الجدلي وحرية الكاتب / التركيب اللغوي وثقافة
الناقد التأثري

[٦٢ - ٩٣]

ثانيا - د . محمد مندور

الذوق النقدي المدرب ومعاناة الإبداع / الخبرة
بالشعر والأدب واللغة / استكناه موسيقى الشعر من
خلال طرق الصياغة / التفاعل البصري بين نظريات
النقد الأوروبي والثقافة النقدية العربية / التلمذة
النقدية اللغوية | التأثرية على طه حسين / تمثل منهج
عبد القاهر في دلالات علاقة الألفاظ ، وعلاقة ذلك
بالمنهج اللغوي النقدي عند سوسير / الذوق المدرب
خلال المناقشة والتعليل / التقاط التركيبي اللغوي في
سياقها الجديد / التركيب الموسيقي للقصيدة
العربية / طاقات اللغة التعبيرية وتشومسكي / تحويل
منطوقات البلاغة القديمة الى حالات من التذوق

الجمالي اللغوي الجامع لشتى الثقافات / الدعوة إلى
التمرد على الأشكال التقليدية بحثاً عن مقومات فنية
جديدة / الشاعر يتمتع بطاقة غير معهودة من
السيطرة على اللغة / التمرد على اللغة لا يتم إلا باللغة
نفسها / بصيرة الناقد الشاملة بأساليب الصياغة
المتعددة المتجددة / الثقافة المستقرئة الشاملة في
تذوق ومقارنة / الوحدة العضوية والاستبطان الذاتي /
غاصبُ الرأس وصاحبُ الرأس / المجاز والعلاقة
بالمذهب الرمزي / الوعي بحياة اللفظة الأدبية خلال
السياقات / علاقة ما جاء به « مندور » بمفهوم
وظيفة الناقد قديماً ومعاصراً

ثالثاً — أتباع مندور « النقاد الشعراء — الشعراء النقاد » [٩٤-١٥٢]

أ — [النقاد الشعراء] تراث مندور في حقل
السلوك النقدي / مفهومي عن النقاد الشعراء ، وعن
الشعراء النقاد / محك انتقائي لهم ، إصابتهم بحرفة
القلق النقدي عند مندور / جميعهم دُفعوا إلى
مضايقي الشعر / صناعة النقد التذوق البلاغي عند
د . محمد مصطفى بدوي ، والدكتور محمد زكي
العشماوي / عرائس الخيال الشعري عند صلاح
عبد الصبور « و أدونيس » (علي أحمد سعيد) /
د . محمد مصطفى بدوي والبحث المتذوق العلي
وراء جماليات الصياغة اللغوية الشعرية المتجددة /
استقراؤه لفضايا نقدية عند أستاذه د . طه حسين
ود . محمد مندور ، ورؤيا جديدة لمسار تلك
القضايا من خلال تيارات الثقافة المتسارعة الرافدة /
نظرية الخيال عند « كولردج » ووظيفة النقاد في

استقراء روح الشاعر السائدة خلال صور القصيدة
وألفاظها / العصاراة الواحدة التى تنتظم القصيدة
بفعل قوة الصهر التى يولدها / فن الشاعر جامعا بين
المتناقضات فى ربة واحدة / إدراك د . بدوى لأسرار
عملية الإبداع الفنى تطبيقا معمليا من خلال كلام
ريشاردز عن الإرادة الواعية لدى الشاعر التى
تضبط ما يتزاحم عليه فى أنواعه أثناء التجربة
الشعرية / تلمسنا لصدق ذلك فى قصيدة « حلم
بالبعث » لعبد الرحمن شكرى / مقدرة الخيال
الثانوى عند « كولردج » ونظرية النظم عند
عبد القاهر تحكمها إرادة فنان يعرف أصول صنعته
الشعرية متمثلة فى سيطرته على اللغة / تمتع الناقد
بحساسية خاصة تجاه الكلمات فى القصيدة مما
يؤمله للعثور على مفتاح الدخول إلى عالم الشاعر /
الرؤية التى تحول حدثا وقع فى نقطة من « الزمن »
إلى موقف أنساني هو اللازم « كولردج » ومصطفى
بدوى ، يتحققان نقديا فى نتاج عبد الصبور (إلى
أول جندى) ، حيث حقق الأخير تداخل كل من
العاطفة والإرادة نتيجة لأثر فعل الوزن الشعرى /
تبيان أثر أراء « كولردج » النقدية فى سلوك
د . بدوى ناقدا / الفن الشعرى تعبير عن التجربة
الإنسانية فى صورة لغوية خاصة / الكلمات عند
الشاعر الناقد « إليوت » من أصعب وسائل التعبير
عن الجمال المنظور والجمال المسموع / الاستشعار
النقدى عند بدوى ، واستكشافه أثر الجسارة
الموسيقية عند « إليوت » فى شكل الشعر العربى

المعاصر / التعليق الشعري النقدي سلمة بارزة في مفهوم النقد عند الدكتور بدوى / أيام الخريف الحلى كبطون الأراذل / مختارات الدكتور بدوى من الشعر العربى والشاعرية النقدية / خط « مندور » « الشعري النقدي » فى كتابه « الشعر المصرى بعد شوق » وراء مختارات د. بدوى من الشعر العربى الحديث « الشعر الجمهورى والشعر المهروس بين مندور وبدوى يتمايز من خلال نوعية الصورة الشعرية / « الإيماء » فى التصوير الشعرى عند بدوى وتأثره بخبرة عبد القاهر فى « التدقيق » / وظيفة الاستعارة فى « فاعلية الاستعمال اللغوى » كما يراها ريتشاردز ، واستقاء بدوى لها فى نقده / اللون التعبيرى الخاص واستكشاف بدوى لما وراءه من « تغيير فى مساحات الدلالة للألفاظ » تجديدًا للاستعارة / التصوير البلاغى فى مفهوم ريتشاردز ، وعلاقته بمفهوم « التمثيل » عند عبد القاهر / المدخل النقدي لدى كل من عبد القاهر وريتشاردز وبدوى والعشماوى يتلخص فى « الموقف الانفعالى للشاعر » يرى الناقدان الشاعران [د . بدوى + د . عشماوى] ضرورة توافر « الفاعلية النقدية » التى تعنى أن يضيف الناقد شيئاً بضميىء لنا ما وراء النص . إضاءة جديدة / كيف حقق د . بدوى هذه « الفاعلية » فى نص « الصباح الجديد » للشابى / « الفاعلية النقدية » قال بها الإمام « عبد القاهر » فى نقده التطبيقى ، واستمرت حتى نأقْدِنَا — عبر أساتذتهما — وصولاً إلى ماقرره « إليوت » فى شأن

« الخيال السمعي » / ضرورة إدراك الناقد المستبصر لصلة الشاعر بالتراث الثقافي لدفع طاقاته الخلاقة ، كى يبنى شكلاً جديداً / المعادل الموضوعى حصيلة وعى « إليوت » النقدى منذ « أرسطو » حتى عصره / أثر المعادل الموضوعى فى النقد التطبيقي عند د . بدوى / قراءة ما وراء التشتت الظاهرى لمواقف القصيدة معلّم لوظيفة الناقد المتعدد الجنور الثقافية ، وتطبيق ذلك عند الناقد د . العشماوى مُثَنّاً فى وَحْدَةِ الصراع للقصيدة الجاهلية / « حَدْس » بندنو كروثشه خلال وظيفة الناقد عند تحليل الدكتور العشماوى للمواقف الشعرية فى القصيدة العربية القديمة / دلائل القدرة الشعرية عند شوق ، تكشف تفاعل التراث الشعرى والنقدى قديماً وحديثاً عند الناقد الشاعر محمد زكى العشماوى / حياة التلوق النقدى لدى رجالات البلاغة أوروبين وعربا المتجددة / « شمولية ثقافة الناقد » عند بدوى والعشماوى — متأثرين من دوراً وإليوت — بتوظيفها فى عملية التلوق الفنى اللغوى بقدر محسوب / الشكلية فى الأسلوب الأدبى مجسمة خلال « الأسلوبية » و « النيوية » ، وموقف د . بدوى من هذا التيار بترجمته لكتاب جورج واطسن « الفكر الأدبى المعاصر » / حاشية عن خلاصة « الأسلوبية » وأخرى عن خلاصة « النيوية » / النقد الجديد « الأسلوبى » هو فى حقيقته نقد يعتمد على البلاغة العربية القديمة / تنبه الناقد د . بدوى ود . عشماوى إلى تأسيس تيار من الاستشعارات النقدية المعاصرة يتتقى من الأصول البلاغية القديمة ، ما يوائم حركة

الاتجاهات النقدية الجديدة دون جنوح إلى شد أنفسهما
إلى شكل فنى واحد / خلاصة تجربة الناقدَيْن الشاعرين فى
تحديد ملامح وظيفية الناقد عند كل منهما .

ب - [الشعراء النقاد] [١٥٣-١٩٨]

أولا - صلاح عبد الصبور

مفهوم القراءة الثانية نقديا / انسحاب هذا المفهوم على
الأعمال النقدية لطله حسين ومحمد مندور ومصطفى بدوى
ومحمد العشماوى / التأثير المستمر لامتداد الروافد الثقافية
المتجددة / اختلاف مفهوم القراءة الثانية لدى « الشعراء
النقاد » عنه لدى « النقاد الشعراء » مع إطلالة عبد
القاهر بظليلته فى النظم على « القراءات الثانية
بأنواعها » / الإحساس بالجمال الفنى يتموشج بدراسة
الحياة واللغة ووسائل الفن / عبد الصبور والقاموس الحى
المتفتح للجديد فى المعنى والصياغة / عبد الصبور ناقد
يرقد فى باطنه الفنى « حياى فى الشعر » / ناقد الشعر .
نفتش عما بين يديه من تشكيلة للكلمات فى نمط يوزن
ويقاس / تشكيل القصيدة عند الشعراء القدماء /
« إيليويت » ودوره فى تشكيل مفهوم عبد الصبور ناقدا /
عماد التشكيل الشعرى سيطرة الشاعر على لغته حتى لو
أدت تلك السيطرة إلى ظهور لغة جديدة تخرج على
ماتعروف عايه من نواميس النحو إلى جسارة لغوية /
قصيدة « الحزن » « » وجسارة عبد الصبور اللغوية / أبرقام
والجسارة البديعية / دور الموسيقى فى تشكيل « الممس
الشعرى » / الإنسان الوحش ، والوحش الإنسان فى

تشكيل البحترى « لقصيدة الذئب » / التوازن في القصيدة بمحاذاة التوتر / استحصاد الناقد في تراث أمته الشعرى قبل الدخول في تجربة « القراءة الثانية » .

ثانياً - (أدونيس) على أحمد سعيد

الشاعر لا يتأصل في لغته إلا إذا كان بمعنى ما غريباً عنها (جسارة إليوت اللغوية في عبد الصبور) / أدونيس الناقد يتصيد من لاشعوره الفنى حقائق يقسرها على أن تصاغ تقاليد نقدية مضمنة في كتبه . مقدمة للشعر العربى ، زمن الشعر ، الثابت والمتحول / اللغة هى مغامرة الشاعر الخاصة في البحث عن الحقيقة / كسر رقابة سياقات اللغة المعتادة بالتنافر والتعارض والغربة وعبد القاهر / المذيان الرصين / لغة الشعر السريالى والإذهال / الغموض الفنى وموقف أى تمام منه شاعرا / المجاز وإحتالية توليد المعانى بتأليف شئ واحد في اللفظ شتى للمعانى / الاعتزال والمجاز بالإغراب اللغوى / الغموض الماسى في الشعر / تشومسكى والبنية العميقة تأكيداً للحدس الشعرى / الفرداء والحدائث والجدّة بين « أدونيس » و « جبران » و « يوسف الخال » / بين « تشكيل » عبد الصبور للجسارة اللغوية و « حدائث » أدونيس في غربته اللغوية .

[١٩٩-٢٠٢]	خلاصة نتائج البحث
٢٠٥-٢٠٨	— المراجع الباب الثاني
٢٠٩	— الكتب المترجمة
٢١٠	— الدوريات والمجلات
٢١٠-٢١١	— دواوين الشعر والمختارات الشعرية
٢١٢	— المراجع الأجنبية

١/١١٦٨٧٨

٣٧٥ قرص

دار المعارف ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة
الناشر : منطمة الاسكندرية ٤٢ ش سعد زغلول - ٢ ميدان التحرير (المنسيه)